

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo II
(Diseño e Imagen)



TESIS DOCTORAL

**El encuadre fotográfico entendido como proceso: factores tecnológicos,
perceptivos y elementos constitutivos de la imagen fotográfica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Paula Anta Gutiérrez

Director

Joaquín Perea González

Madrid, 2016

**EL ENCUADRE FOTOGRÁFICO
ENTENDIDO COMO
PROCESO: FACTORES
TECNOLÓGICOS,
PERCEPTIVOS Y ELEMENTOS
CONSTITUTIVOS DE LA
IMAGEN FOTOGRÁFICA**

Paula Anta Gutiérrez

Paula Anta Gutiérrez

**EL ENCUADRE FOTOGRÁFICO ENTENDIDO
COMO PROCESO: FACTORES TECNOLÓGICOS,
PERCEPTIVOS Y ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE
LA IMAGEN FOTOGRÁFICA**

Director: Joaquín Perea González



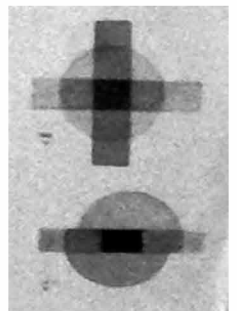
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Dibujo II

2015

Für Peter



Resumen	13
Abstract	15
Introducción	18
Objeto de estudio y contextualización	20
Metodología	29
Planteamientos de la tesis	33
Estructura de la tesis	40
BLOQUE I	56
Influencias en el planteamiento del encuadre a través de los avances tecnológicos en la evolución de la fotografía	
BLOQUE 1.1	70
Industrialización y socialización de la fotografía.	
La cámara kodak 100 vista (1888) y la cámara kodak brownie (1900)	
Antecedentes históricos	71
La cámara kodak 100 vista	77
La cámara kodak brownie	80
Primeros pasos hacia la accesibilidad de la fotografía	82
De la accesibilidad de la fotografía a encuadrar “otras realidades”	88
BLOQUE 1.2	94
El material ligero y la película de 35mm.	
La cámara ur-leica (1914)	
El formato de 35mm y sus proporciones	48

Material ligero, una nueva manera de documentar	55
BLOQUE 1.3	114
La aparición del color como elemento de significación en el encuadre	
Antecedentes	116
El color como elemento de significación a la hora de encuadrar	122
BLOQUE 1.4	132
Lo que vemos a través del visor y lo que fotografiamos. El sistema réflex	
Pequeña evolución histórica de las cámaras réflex	140
Mirar a través del visor. Encuadramos lo que vemos (o no)	143
BLOQUE 1.5	151
La aparición de la imagen digital. Nuevas perspectivas para el encuadre	
Primeras cámaras digitales y sensores de procesamiento de señal digital	154
La aparición de internet	158
El teléfono móvil, la nueva cámara compacta	160
Relaciones entre el sistema analógico y el digital	162
Nuevos planteamientos a la hora de encuadrar	167
La cultura de masas y su influencia a la hora de fotografiar (y viceversa)	170

La incursión de lo cotidiano	175
Imagen y apariencia o verdad	184
BLOQUE II	188
Funcionamiento de nuestro sistema visual en relación con la realidad observada (realidad encuadrada)	
BLOQUE 2.1	205
Sistema perceptivo y nuestra relación con el mundo visible	
La relación con lo “externo” a través de nuestro sistema visual	210
Ver para adquirir conocimiento	213
El mundo visible	215
La percepción del mundo visible	219
Del sistema visual al sistema emocional	225
BLOQUE 2.2	230
Apectos neurofisiológicos del sistema perceptivo	
Una visión de nuestro sistema perceptivo	232
Una visión de nuestro sistema visual	237
Jerarquías a niveles perceptivo. Elementos básicos en la organización perceptiva.	243
BLOQUE 2.3	248
Recorridos de la visión	
Consciencia e inconsciencia visual	249
La atención en nuestro recorrido visual	250

Movimiento ocular. Trayectorias del ojo	255
Sistemas de seguimiento ocular	258
BLOQUE 2.4	268
El cerebro, construcción de los procesos de la visión	
Las cosas pueden cambiar. Plasticidad del cerebro	271
Distribución de la información visual en nuestro cerebro y sus áreas especializadas	274
El procesamiento de información y sus velocidades en el cerebro visual	278
Reconocimiento del color	280
Reconocimiento del rostro	281
Reconocimiento de la forma	282
El campo perceptivo	285
BLOQUE III	290
La realidad encuadrada y el funcionamiento de los elementos que la significan dentro del encuadre	
BLOQUE 3.1	307
La relación con la realidad que encuadramos	
La realidad sensible	316
Antes de la toma. Decisiones e influencias que afectan al encuadre	324
Mirar la realidad sensible	331
La búsqueda como punto de partida	341
La intención como motor a la hora de encuadrar	348

BLOQUE 3.2	352
Aspectos fundamentales en el acto de encuadrar	
Elección/selección	356
La elección a la hora de encuadrar	358
Selección como parte del proceso del acto de encuadrar	362
El acto de la toma	367
El punto de vista en relación al encuadre	372
El “corte” de la realidad encuadrada	377
El marco como límite	382
El fuera de campo al encuadrar	388
 BLOQUE 3.3	 392
La realidad de la imagen obtenida a través del encuadre y los elementos que la constituyen	
La representación y su contexto	398
Relaciones entre representación e interpretación	404
La composición en relación al encuadre	410
La relación de los elementos de la imagen y la formación de jerarquías dentro del espacio visual	417
Elementos plásticos de significación y el encuadre como elemento visual de la imagen fotográfica	430
 Conclusiones	 454
Traducciones	490
Bibliografía	566

Agradecimientos	607
Anexo - kanzel	612

RESUMEN

El concepto de encuadre fotográfico se ha limitado, en la mayoría de los estudios, tanto prácticos como teóricos, al momento de la composición de la imagen. En muchos de estos escritos incluso, se equiparan ambos conceptos a la categoría de sinónimos. El papel determinante del encuadre dentro del acto fotográfico es incuestionable a pesar de los pocos estudios destinados a su análisis. El momento de encuadrar se plantea como uno de los instantes más decisivos dentro el acto de la toma fotográfica, determinando profundamente la imagen final. A través del encuadre y de los elementos que lo fundamentan, se dotará a la imagen de su significación definitiva.

En esta investigación se plantea el concepto de encuadre fotográfico entendido como un proceso que tiene lugar antes, durante y después de la toma y en el que influirán varios factores de diferente naturaleza. De este modo, no se busca precisar en aspectos concretos, sino desarrollar y ampliar el concepto desde tres puntos de vista que se consideran determinantes a la hora de plantear el encuadre: desde los aspectos tecnológicos, desde la comprensión de nuestro sistema perceptivo y finalmente, desde los elementos constitutivos de la imagen fotográfica.

Al abordar esta investigación hay que tener en cuenta, por una parte, lo inabarcable que es profundizar en cada uno de los campos de estudios en los que se fundamenta, debido a su diversidad y complejidad y, por otra, el hecho de no poder partir de ninguna otra aportación concreta o teoría de análisis profundo acerca del encuadre fotográfico.

Quiero dejar constancia de la naturaleza orientativa y provisional de esta propuesta. Con este trabajo no puedo más que aproximarme, de manera reflexiva, a unos mecanismos que forman parte de un proceso que, aunque parece esencial en el acto fotográfico, permanece bastante ignorado en su análisis y fundamentos y, en el que aún queda mucho terreno por delante para su estudio y profundización.

ABSTRACT

In the majority of studies, both practical and theoretical, the concept of photographic framing has been limited to the moment of image composition. In many of these studies both concepts are even treated as synonymous. The significant role of framing within the photographic act is undeniable despite the few studies focused on its analysis. The moment of framing is proposed as one of the most decisive moments during the photographic act, having a deep impact on the final image. Through photographic framing and its underlying elements, the image will be given its ultimate significance.

In this research, the concept of photographic framing is understood as a process that takes place before, during and after the photographic shot and that will be influenced by various factors of a diverse nature. In this way, the paper does not intend to clarify specific aspects, but rather develop and expand the concept from three points of view that are considered key factors of photographic framing: from the technological aspects, from the understanding of our perceptual system and finally, from the constituent elements of the photographic image.

When approaching this research, one must consider two issues: the difficulty of providing in-depth details for each of the fields of study on which it is based, given their diversity and complexity and the fact of not being able to depart from any other specific contribution or analysis related to photographic framing.

I would like to recognize the guiding and provisional nature of this proposal. With this work, I merely provide a thoughtful approach to the mechanisms that are part of a process that, although seemingly essential in the photographic act, remains largely ignored in its analysis and fundamentals and for which there is still a long road ahead for study and exploration.





INTRODUCCIÓN

OBJETO DE ESTUDIO Y CONTEXTUALIZACIÓN

En el presente, la mayoría de nosotros vivimos rodeados de fotografías. Prácticamente todo el mundo, hoy en día, posee una cámara, aunque sea en su teléfono móvil. Efectivamente, ya damos por hecho que hoy todos tenemos un teléfono móvil que contiene una cámara. He estado en lugares donde no había ni agua, ni comida: el desierto absoluto, donde era realmente difícil imaginar que un ser humano pudiese vivir en un entorno así. Con gran asombro conocí a personas que vivían, a duras penas, en esos lugares, donde, dadas las condiciones a todos los niveles, sobrevivir cada día era una verdadera prueba de superación. En ese entorno, con una gran sorpresa que aun hoy en día me invade, la mayoría de las personas que allí habitaban, poseían un teléfono móvil y hacían sus fotografías con sus dispositivos, al igual que las hacemos nosotros, rodeados del confort absoluto. Aun me estoy preguntando dónde y cómo consiguen cargar sus baterías y sobre todo, dónde y cómo visualizan las imágenes...



En 2011 se hizo un experimento en la Art Gallery.

Se imprimió el equivalente a las fotos que se suben diariamente a Flickr. 2011

Nunca, en la historia de la humanidad, ha habido tantas imágenes como en nuestros días. Ningún tiempo pasado ha llegado a reunir tantas imágenes icónicas como el nuestro ¹.

Parece que, a medida que el desarrollo social y económico se produce, crece paralelamente la producción icónica. Todo es, hoy en día, fotografiable o, como afirma Fontcuberta, todo es mostrable ².

La imagen fotográfica constituye uno de los medios de comunicación más modernos y más eficaces de la comunicación contemporánea. Lo cierto es que, con la aparición, en el siglo XIX, de la imagen fotográfica, nuestra sociedad, nuestra cultura e incluso, nuestra forma de comunicar y de relacionarnos, se ha transformado. En muchas ocasiones, la imagen suplanta el propio lenguaje textual. En la comunicación tecnológica que establecemos en la actualidad, con los dispositivos *smartphones*, ¿quién no ha enviado una imagen, en vez de un texto para la descripción de un acontecimiento o una intención?

El hecho es que vivimos en un contexto donde se establece un debate algo contradictorio sobre la imagen. Por una parte, nos asusta su extensión, su difusión, su influencia social, su poder de sugestión y, por otra, la hemos arrastrado a nuestro entorno más próximo y directo.

¹ VILLAFANE, Justo. Introducción a la teoría de la imagen. Ediciones Pirámide. Madrid. 2009. p. 14

² FONTCUBERTA, Joan. La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía. Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2010. p. 30

A esta contradicción habría que añadir además, el gran desconocimiento que tenemos sobre la propia naturaleza de las imágenes, o por decirlo de otro modo, la analfabetización visual a la hora de leer, analizar y comprender en profundidad el texto visual.

Aunque el cambio tecnológico en el mundo de la imagen, en este último periodo de nuestra historia, haya cambiado de manera espectacular, en su difusión, en los soportes, en los propios medios que las producen, etc., lo cierto es que, la razón de ser de la imagen misma, es decir, la realidad de la imagen, no se ha alterado prácticamente en nada.



William Eugene Smith, Tomoko tomando su baño. Madre e hija con la enfermedad de Minamata, Japón. 1971

El reportaje de W. Eugene Smith del desastre de Minamata provocó tal revuelo que obligó a las autoridades Japonesas a prohibir el mercurio en la fabricación de pilas y por ende el resto de la industria se vio obligada a hacer lo mismo.

En el mundo de la imagen, la fotografía ocupa un papel excepcional. Las fotografías desempeñan miles de papeles en nuestras vidas y en torno a

ellas. Las fotografías nos hablan de acontecimientos, venden cosas, documentan descubrimientos, prueban hechos, nos muestran personas o las intenciones más profundas de su creador. Incluso las fotografías pueden desencadenar acontecimientos históricos. Nos hablan del pasado, de los últimos años, meses, minutos, instantes, hoy en día, más que nunca, cuando la comprobación y afirmación de la imagen es inmediata.

La imagen fotográfica influye también en nuestra identidad, en nuestra relación con los demás, en la imagen que queremos mostrar de nosotros mismos, nuestras ideas, nuestros gustos, nuestras acciones diarias, nuestras creencias. Transmiten y expresan pensamientos, sentimientos, aspiraciones. Las imágenes nos revelan cómo somos y constituyen el mejor signo de nuestra identidad profunda, apunta Villafañe ³.

Es una de las herramientas de conocimiento más rica y más completa que existe, un vehículo privilegiado de pensamiento y cultura.

La fotografía es un medio de comunicación que, sin habérselo llegado a plantear en sus comienzos, ha terminado transformando nuestra forma de ver el mundo. No podemos negar que, gran parte del conocimiento que adquirimos de la realidad es, entre otras cosas, por causa de la propia naturaleza y capacidad de difusión del medio fotográfico y la órbita de elementos que éste implica.

³ VILLAFAÑE, Justo. op.cit., p. 14

Finalmente, la fotografía, como medio expresivo y de comunicación, como vehículo cultural, es una herramienta de creación y, por tanto, de producción de arte, contexto, en el que se desarrolla esta investigación.

El interés de esta investigación, como acabo de señalar, se dirige hacia el campo de la fotografía artística. Me estoy refiriendo al ámbito de la expresión artística que se sirve del lenguaje fotográfico para su fin creativo. Somos conscientes de la naturaleza interdisciplinar de la fotografía, del amplio perímetro que abarca. No obstante, esta investigación está inscrita en una facultad de Bellas Artes, nuestra formación ha ido dirigida hacia la creación de imágenes en el terreno artístico, entre otras cosas. Este es un hecho que no se debe dejar de lado, aunque se esté planteando una investigación teórica y moviéndonos dentro de una metodología de análisis que se pretende dirigir, de alguna manera, hacia una línea de investigación científica.

Aunque puedan aparecer otras posibilidades enunciadas, dentro de la verosimilitud del medio fotográfico, las reflexiones y análisis que aquí se recogen, están centradas en el terreno de la fotografía artística, ámbito en el que, por mi formación y dedicación, me he estado desarrollando y especializando en los últimos años. No podemos dejar de considerar que los fotógrafos, los creadores en general, tienen sus códigos personales deontológicos, así como una visión creativa única. En este sentido y en mi caso particular, tengo que manifestar que, efectivamente, todas mis investigaciones, cavilaciones, introspecciones en esta tesis, parten desde mi postura como fotógrafa artística, postura que se desarrolla dentro de un ámbito personal y conceptual más ligado en su proceso, por decirlo de

algún modo, a las disciplinas de las artes plásticas, terreno en el que me he ido desarrollando y profesionalizando y en el que espero, poder seguir ampliando mis experiencias y conocimientos durante los años futuros.

Las circunstancias que acompañan al medio artístico en fotografía han estado, desde sus orígenes, colmadas de contradicciones y tensiones entre los pensamientos o las posturas, por decirlo de alguna manera, más clásicas y el nuevo medio que aparecía a principios del siglo XIX. El cuadro pictórico había dado, al principio, el sistema de medida, en todos los sentidos del término, de la imagen fotográfica. Por su parte, el lenguaje fotográfico, se alejaba de aquella concepción del mundo unitaria y estable, que el hombre infería como deducción del modelo de composición pictórica que se venía dando. Además, el mundo de la representación se enfrentaba a un medio totalmente determinado por una tecnología muy concreta y compleja que condicionaba tanto la forma de enfrentarse a la realidad, como a su forma de significarla.

Dentro del marco que encerraba un medio tecnológico de estas características, la fotografía se volcó en el terreno de la producción en masa, adaptándose al entorno sociopolítico, económico e industrial, que se estaba produciendo en sus inicios. El resultado fue la sociabilización y la industrialización del medio fotográfico. Así Chevrier llega a afirmar “la fotografía se separó necesariamente de la pintura cuando pasó al registro industrial”⁴. Este posicionamiento del medio fotográfico afectó directa-

⁴ CHEVRIER, Jean-François. La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación. Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2007. p. 35

mente sobre los propios mecanismos y procesos a la hora de fotografiar. Los avances tecnológicos que se fueron dando y que se dan también hoy en día, han influido e influyen en la propia manera de fotografiar y, consecuentemente, de enfrentarse como creadores de imágenes, a la realidad que queremos registrar.

Precisamente, la relación que establece el medio fotográfico con la realidad, ha dado muchas vueltas en su recorrido por la historia y mucha literatura sobre el tema, desde todo tipo de posicionamientos y a casi todos los niveles. Los debates sobre verdad y realidad forman parte del propio medio fotográfico. La fotografía posee la habilidad de representar “literalmente” la apariencia visual de las cosas pero ya sabemos (espero que esto ya esté superado hoy en día y mucho más con las nuevas direcciones que ha tomado el medio de la fotografía digital), que la imagen fotográfica se puede manipular o construir o, incluso, interpretar de forma subjetiva, tanto desde los aspectos técnicos, como desde los conceptuales. Está claro que, la relación de mimesis que se establece entre la imagen fotográfica y la realidad de la que procede, nos lleva naturalmente a cuestionarnos el significado de las apariencias de las cosas y, al mismo tiempo, nuestros mecanismos internos que hacen que las observemos, las percibamos o las analicemos, de la manera en la que lo hacemos.

Por otra parte, el conocimiento y aprendizaje del funcionamiento de nuestro sistema perceptivo en correspondencia a la relación que establecemos con la realidad que observamos, me estoy refiriendo tanto a la realidad ilimitada que nos rodea, como a la propia realidad de la imagen, no sólo nos ayuda a conocer de manera más profunda nuestros propios mecanis-

mos internos, sino a saber entender, analizar y leer mejor los elementos inherentes a la realidad en la que nos desenvolvemos y, asimismo al texto fotográfico que constituimos.

Al fin y al cabo, nos movemos en el mundo de las interpretaciones: interpretamos lo que vemos, interpretamos lo que creemos entender o nuestros sentimientos e interpretamos el resultado de esas interpretaciones. El fotógrafo sólo puede partir de su punto de vista y su visión de las cosas, al igual que lo hace el espectador. Distorsionará la realidad a través de su búsqueda, de sus propósitos o de sus intenciones. A través de sus expectativas, incluirá o excluirá los elementos relevantes para su representación a través de la elección del encuadre y del momento preciso en el que quiera captar dichos elementos. Por supuesto, también a través de una serie de elecciones técnicas: la cámara, el formato, la resolución, el punto de vista, la iluminación, la puesta en escena o la forma de presentar la imagen final. Pero todo este proceso estará tamizado por su visión del mundo, sus sensaciones, sus vivencias. Así lo describe Henri Cartier-Bresson en su ensayo *El instante decisivo*: “viviendo es como nos descubrimos, a la vez que descubrimos el mundo exterior; este mundo nos da forma, pero también podemos actuar sobre él. Debe establecerse un equilibrio entre esos dos mundo, el interior y el exterior que, en un dialogo constante, forman uno solo, y ese es el mundo que debemos comunicar”⁵.

⁵ Citado por SHORT, Maria. Contexto y narración en fotografía. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2011. p. 42

En la realización de esta tesis se muestra una relación de los acontecimientos que acabo de describir con uno de los momentos más importantes a la hora de fotografiar: el momento de encuadrar y la realidad que surge de este proceso.

Toda información fotográfica, supone la elección de un espacio que se decide mostrar y la eliminación simultánea del espacio que queda más allá de los límites del encuadre. Por medio de esa elección y del corte que, a través del encuadre se produce a una realidad ilimitada que tenemos ante nosotros cuando fotografiamos, va a originarse una nueva realidad, aquella que se encuentra dentro de los límites impuestos por el marco del encuadre, con unas proporciones muy concretas y una naturaleza propia que concederá a la imagen, su esencia y su correspondiente manera de significar la apariencia de las cosas. Podría decirse entonces, que a través del encuadre estamos significando la imagen. Esto supone que nos tendremos que desplazar desde el conocimiento técnico del medio fotográfico, al entendimiento de nuestra visión del mundo, hasta la comprensión y capacidad de análisis de los diferentes elementos que van a constituir la imagen, para saber dotarla, de forma consciente, coherente y afín a nuestras intenciones, de su significación.

Cualquier fotógrafo profesional (y muchos no profesionales) es consciente de la importancia y el papel crucial que supone el encuadre para la imagen fotográfica. En todos estos años en los que he tenido que explicar a todo tipo de personas, que estaba realizando una tesis sobre el encuadre fotográfico, la primera reacción era la confirmación de su magnitud en el proceso fotográfico, como si fuera algo indudable, evidente, lógico. Se

trata pues, de un tema que posee un enorme interés, tanto a nivel teórico como práctico, para la mayoría de los profesionales. Si bien es cierto, de forma asombrosa, que prácticamente no se ha prodigado el estudio más profundo y analítico de lo que verdaderamente supone el encuadre y los diferentes mecanismos que conlleva.

Cuando, entre mi director de tesis y yo, planteamos el tema del encuadre para la investigación, mi primera respuesta fue, al igual que la mayoría de las reacciones que he ido acumulando en todos estos años, la afirmación de la importancia de este momento al fotografiar, su indiscutible presencia para la imagen fotográfica. Lo que nunca imaginé fue la poca documentación específica y análisis teóricos más profundos que encontraría sobre el tema, algo que ha añadido bastante dificultad y, por qué no decirlo, en algunos casos, dispersión, en una tarea que ya de por sí se mueve en un terreno bastante arduo en cuanto a sus fundamentos y que además abarca campos de investigación muy complejos y de muy distintas naturalezas.

Teniendo estas coyunturas como punto de partida, presentaré a continuación, el planteamiento que he llevado a cabo así como la estructura de la tesis.

METODOLOGÍA

La metodología empleada para esta investigación ha seguido un doble camino o, mejor dicho, comenzó planteándose desde una perspectiva que, con el tiempo y los métodos de trabajo empleados, terminó desarrollándose desde otro posicionamiento.

Al inicio de esta investigación, hace diez años, se pensó seguir una metodología puramente experimental. Comprobar cómo influyen en el encuadre la variación, a veces muy pequeña, de los atributos que componen la imagen, variando consecuentemente la significación de la misma. Trabajar cada elemento de significación por separado y luego irlos agrupando.

El trabajo podría no acabar nunca pero lo más importante sería comprobar el valor de los resultados a la hora de mejorar la eficacia comunicativa de los mensajes y concluir si merecía la pena seguir ese camino. El resultado de ese trabajo podría ayudar a las personas que se acercan a la fotografía a realizar imágenes más eficaces a la hora de transmitir mensajes.

Esa línea de trabajo se estuvo desarrollando con los alumnos de fotografía de la Facultad de Bellas Artes de Madrid durante un periodo de 3 años a través de lo que se llamaban, becas honoríficas, donde trabajé como asistente del profesor Joaquín Perea. Se analizaban las fotografías de los alumnos y se replanteaban nuevos encuadres teniendo en cuenta los diferentes elementos constitutivos de la imagen. Este era un camino para poder plantear a los alumnos, de manera directa y sobre sus propias imágenes, las posibilidades del encuadre y sus maneras de significar, a través de los elementos que las componían intentando, al mismo tiempo, que se ajustaran de la forma más eficiente, a sus intenciones. La eficacia de este método es muy elevada y pone en marcha mecanismos muy complejos en el que influye, entre otras cosas, la intuición.

La experiencia docente del grupo de trabajo en el que estaba inserta parecía estar señalando, sin embargo, en otra dirección. En la enseñanza de

la materia los conceptos fotográficos se transmiten en sesiones teóricas ordinarias, mientras que la problemática del encuadre y por ende la de la composición, se hace directamente con cada alumno por separado y con sus propias imágenes.

A lo largo de los análisis que efectuábamos a las imágenes, me di cuenta que, en primer lugar había que situar la propia función que suponía el acto de encuadrar dentro de un perímetro que lo definiese empíricamente. Los análisis que se realizaban a través de los elementos aislados de las diferentes fotografías, se basaban en la significación de la imagen a través de la acción y aproximación del acto de encuadrar sin situarlo exactamente dentro del propio acto fotográfico. Era necesario situar antes, aunque fuese desde una perspectiva teórica, dicho proceso dentro de la propia acción fotográfica, donde intervienen además muchos factores, para poder tener consciencia de estos aspectos no sólo en el instante en el que se analiza la imagen final, sino en el momento mismo de encuadrar la realidad.

Por este motivo opté por seguir, metodológicamente, la vía opuesta. Me alejé para tener perspectiva, vislumbrar el problema y relacionar los elementos de manera que, aunque no se resolviesen los aspectos minuciosos e inacabables, se permitiese un acercamiento global a la naturaleza del problema.

Hubo un puente entre ambas vías, donde desarrollé una serie de entrevistas a diferentes fotógrafos entre los que se encontraban: Olivo Barbieri, Claudia Peill, Axel Hütte, Elger Esser, Lois Renner, Pilar Pequeño, Manolo Laguillo, Alberto García-Alix, Luis Baylón, Luis Vioque, Joan Fontcuber-

ta, entre otros. En estas entrevistas se indagaba, ya desde un planteamiento más teórico, sobre la propia acción fotográfica de los distintos autores, cuyos procesos creativos estaban ya perfectamente integrados a la hora de significar su obra. El propósito era analizar cómo cada uno de ellos y a través de su lenguaje y estética particular, se planteaban el encuadre a la hora de significar sus imágenes.

Aun así, el tema necesitaba retroceder aun más hacia su origen definitorio, hacia su naturaleza que lo determinaba como tal y que lo convertía en la propia acción que especificaba la imagen.

La opción de revisar y ampliar el concepto del encuadre, desde una perspectiva teórica, no era, en un principio y desde mi posición como creadora, muy sugerente. A lo largo de la investigación además, me fui encontrando con una situación muy desalentadora a nivel de documentación. Los estudios y las investigaciones que profundizan en el análisis de la naturaleza del encuadre son prácticamente inexistentes.

De esta forma y abarcando los tres campos en los que se ha planteado el encuadre como proceso, se ha desarrollado una metodología basada en las diferentes fuentes bibliográficas que han servido para investigar las argumentaciones fundamentales sobre el tema y suplir sus carencias mediante el estudio de temas relacionados. El contexto que se inscribe dentro de los estudios culturales y visuales, permite organizar los contenidos en las distintas disciplinas que se abarcan para la definición del tema investigado.

Se espera que tras los planteamientos y el análisis teórico propuestos en este trabajo, el fotógrafo consiga ahondar en sus procesos internos y externos que tienen lugar a la hora de encuadrar antes, durante y después del acto fotográfico y, por lo tanto, la elaboración de sus imágenes se vea, de este modo, beneficiada.

PLANTEAMIENTOS DE LA TESIS

La propuesta de este trabajo toma prestados muchos conceptos de aportaciones provenientes de diferentes campos del conocimiento como la historia de la fotografía, la técnica fotográfica, la psicología de la percepción, la neurociencia, la neurofisiología, la semiótica, la teoría de la imagen o el análisis textual.

Teniendo en cuenta, por una parte, lo inabarcable que es profundizar en cada uno de estos campos, debido a su diversidad y complejidad y, por otra, el hecho de no poder partir de ninguna otra aportación o teoría de análisis profundo acerca del encuadre fotográfico, el objetivo de esta investigación se ha convertido en la realización de una aproximación al estudio del encuadre planteándolo desde un punto de vista más amplio pero más reflexivo y específico al mismo tiempo. Es decir, desarrollando el concepto de encuadrar no como un instante concreto en el momento de la composición de la imagen, como se suele presentar, sino como un complejo proceso en el que intervienen una serie de factores, antes, durante y después de la toma fotográfica.

Quiero dejar constancia de la naturaleza orientativa y provisional de esta propuesta. Con este trabajo no puedo más que aproximarme, de manera reflexiva, a unos mecanismos que forman parte de un proceso que, aunque parece esencial en el acto fotográfico, permanece bastante ignorado en su análisis y fundamentos y, en el que aún queda mucho terreno por delante para su estudio y profundización.

Sería una presunción querer desarrollar una conjetura exclusiva y cerrada sobre el encuadre, persiguiendo, en el proceso de su estudio, una investigación profunda de cada uno de los aspectos y fundamentos que conlleva, como si tamaña empresa fuera posible. Únicamente el propio proceso fotográfico requiere una competencia técnica elevada, por no hablar del complejo mundo de la composición o la naturaleza de los elementos de significación de la imagen. Todos estos conceptos se concentran teniendo como eje principal la aceptación del texto fotográfico como una práctica significativa en la que confluyen una serie de estrategias narrativas dirigidas por la intencionalidad del autor, el contexto social, cultural, económico, histórico, político etc.

No obstante, en esta investigación se presentan tres planteamientos que ya suponen una visión más próxima, abierta y analítica sobre el tema del encuadre.

PRIMER PLANTEAMIENTO

Directamente destacado en de el propio título de esta tesis, se plantea el encuadre fotográfico como un proceso y no como una acción única, aisla-

da e instantánea que tiene lugar únicamente durante el acto de la toma. De esta manera, esta investigación esboza un nuevo acercamiento sobre los diferentes mecanismos y factores que condicionan la acción de encuadrar. El encuadre, en la mayoría de los escritos técnicos sobre fotografía (estudios teóricos prácticamente no existen), se equipara al momento de composición de la imagen en el momento del acto de la toma fotográfica. Sin embargo, antes de este instante, se dan lugar una serie de acontecimientos, de decisiones y de factores técnicos que determinarán profundamente, no sólo dicho proceso, sino su propia naturaleza. El primer bloque de esta investigación se centrará en la exposición de una serie de acontecimientos técnicos concretos, a lo largo de la historia de la fotografía que, sin embargo, están profundamente ligados al encuadre y a sus fundamentos condicionantes desde su naturaleza tecnológica.



Kodak Girl. Anuncio para las cámaras Kodak. Australian Photographic Review. 1911

El peligro evidente de este planteamiento es la envergadura del mismo, el cual podría constituir no sólo una investigación, sino varias, que lo abarcasen en profundidad. Partiendo de este hecho, soy consciente de la cantidad de material y sucesos que he tenido que dejar de lado, debiendo centrarme en una selección de algunos de los acontecimientos más significativos para no alejarme del eje principal de la tesis.

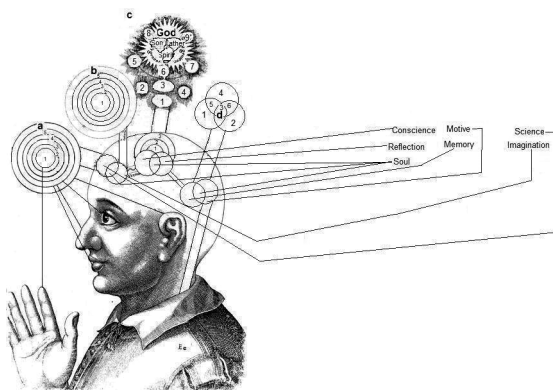
SEGUNDO PLANTEAMIENTO

El segundo planteamiento clave de esta investigación, es el hecho de incluir un apartado sobre el funcionamiento de nuestro sistema neurofisiológico para la mejor comprensión de nuestro sistema perceptivo. Hasta hace muy poco, se ha ido pensando que veíamos únicamente con los ojos. Hoy en día y gracias a los grandes avances que se están produciendo en el campo de la neurociencia, se ha demostrado que el cerebro visual atesora la mayoría de los mecanismos que necesitamos para ver.

La neurociencia y la neurofisiología son terrenos apasionantes. Indiscutiblemente es el campo que más se aleja del objeto de investigación y su origen de estudio está muy lejos de la materia y los contenidos que se plantean en una facultad de Bellas Artes. Muy pocos estudios existen sobre la relación entre el arte y nuestros procesos neuronales y mucho menos en el campo de la fotografía. La mayoría de la documentación que he podido utilizar en este terreno, proviene exclusivamente del campo de la neurociencia, de donde he podido rescatar algunos estudios más centrados en las bases del funcionamiento de nuestro cerebro visual, relacionado con el

arte y la estética, como es el caso de las interesantes investigaciones realizadas por el neurobiólogo británico Semir Zeki ⁶.

Aunque a simple vista pueda parecer que el campo de la neurociencia se aleja enormemente de la disciplina del lenguaje fotográfico, lo cierto es que, para la realización de todas nuestras acciones necesitamos de nuestro cerebro. La forma de entender, aprender y desarrollarnos en nuestro entorno, viene determinada por nuestros mecanismos cerebrales y es desde ese aspecto, entendiendo el encuadre como un proceso de reconstrucción subjetiva de la realidad que nos rodea y de la realidad de la imagen, donde se posiciona el planteamiento aquí expuesto.



*Robert Fludd, Ilustración de la conciencia y su relación con el cosmos.
1574-1637*

⁶ ZEKI, Semir. *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford University Press. 1999 (edición española) *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid. A. Machado Libros S.A. 2005.

Partiendo de mi formación como artista y fotógrafa y, evidentemente, no como neurocientífica, los contenidos aquí expuestos, no pueden más que plantearse desde ciertas argumentaciones básicas. Asumiendo esta coyuntura, tengo que admitir que, debido al gran interés que estos temas han despertado en mí, he destinado un tiempo importante al estudio dirigido hacia este terreno, disfrutando y aprendiendo a lo largo de la investigación. Es evidente el hecho de que no se pretende reivindicar ninguna idea original más allá de las modestas reflexiones que acompañan a los datos científicos que he ido consultando y recogiendo, intentando buscar siempre la relación con los mecanismos que utilizamos al encuadrar para entender así, de mejor manera, porqué lo hacemos de la forma en que lo hacemos.

TERCER PLANTEAMIENTO

Por último, el tercer planteamiento que abre nuevas perspectivas sobre el complejo proceso del encuadre, es la inclusión de éste como elemento de significación visual de la imagen fotográfica.

En el terreno de la composición se puede encontrar, al contrario que en los otros campos de estudio, más información acerca del encuadre, muchas veces equiparando encuadrar con componer la imagen. En esta parte de la investigación nos adentramos directamente en las propias características del encuadre y su manera de significar la imagen, a través de conceptos más concretos como la noción de corte, la idea de marco, la relación con la composición, el fuera de campo, la influencia del tipo de formato utilizado y cómo utilizarlo según la escena requerida,

el punto de vista, etc. Igualmente, cuando se entra a analizar la imagen resultante, a través de la perspectiva compositiva, nos encontramos, en el recorrido hacia la búsqueda del orden icónico para la significación de la imagen, que el encuadre, no sólo determina los elementos que entran o no en la representación final, sino su manera de relacionarse y estructurarse para dotar de significación a la imagen.

De esta manera, en la presentación de los elementos plásticos de significación, he establecido un recorrido recopilando aquellos más significativos para la imagen en general, relacionándolos igualmente, con el lenguaje fotográfico y, por otra parte, aquellos elementos más característicos del texto fotográfico, entre los cuales plantearé el encuadre como elemento visual de significación.

El contexto de información encontrada, no es suficiente en este terreno, para elaborar una actividad analítica con sus fundamentos profundamente establecidos. La cuestión de dónde puede estar el origen de la escasez de estudios y el precario desarrollo de investigaciones en torno al hecho fotográfico y en concreto sobre el encuadre, puede encontrarse, quizá, en la propia naturaleza del proceso en sí, en la cual, tal y como se plantea a lo largo de esta investigación, entran muchos mecanismos de diversa condición. Pero, sobre todo, no hay que olvidar que finalmente estamos tratando con las diferentes estrategias discursivas e intencionalidades del creador de la imagen y en un ámbito, a todos los niveles, que tiene lugar en el terreno de lo individual y personal de cada uno, es decir, en su naturaleza objetiva, cuya esencia, es independiente a nuestra interpretación.

Aun así, en el contexto actual es más necesario que nunca profundizar sobre los mecanismos de la imagen y más concretamente en el caso de la fotografía, planteándonos preguntas como ¿cuando encuadramos, cómo estamos significando la imagen? o, “simplemente” ¿qué y cómo significan las fotografías?. Parecen preguntas, a simple vista, sencillas pero en realidad apuntan hacia el problema que en realidad nos motiva, el proceso de la creación de las imágenes con unos determinados signos para establecer una nueva realidad: la realidad de la imagen.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

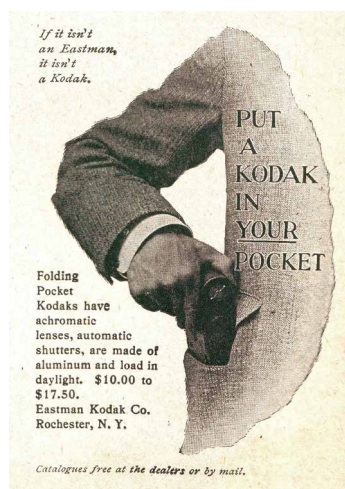
La tesis está organizada en tres bloques, conclusiones y un apéndice compuesto por un proyecto fotográfico, en el que, desde un punto de vista más conceptual y personal, se abordan distintos planteamientos sobre el tema del encuadre.

BLOQUE I

En el primer bloque se plantea una selección de acontecimientos y descubrimientos técnicos a lo largo de la historia de la fotografía que afectarán profundamente tanto al encuadre, como a la propia forma de encuadrar. Para la descripción de estos sucesos históricos, se ha realizado una distinción de los más significativos, considerando especialmente su influencia directa sobre la naturaleza y el concepto del encuadre, siendo consciente del gran número de acontecimientos que se tienen que descartar. Se describirán los diferentes mecanismos de algunos de estos elementos

técnicos condicionadores a la hora de entender la naturaleza del encuadre y que han sido significativos en el desarrollo de la fotografía.

En un medio como el fotográfico, es importante situar, dentro del marco de un contexto histórico, los aspectos que han influenciado su evolución técnica. De este modo, se plantearán diversas aportaciones, en este recorrido, a la movilidad del punto de vista y, por tanto, del encuadre, a través de la aparición de las primeras cámaras ligeras, añadiendo, de esta manera, nuevas temáticas sensibles a ser fotografiadas y nuevas formas de encuadrar.



Publicidad de la cámara Kodak pocket. 1900

Igualmente, se describirá el fenómeno de socialización y accesibilidad de la fotografía que supusieron ciertas nuevas aportaciones en su desarrollo tecnológico. La aligeración del material fotográfico y su comercialización, ofrecerán un método de registro de la realidad más cercano a ella.

Otro de los aspectos técnicos que se describen dentro del primer apartado, es la aparición del color como elemento de significación de la imagen y, por tanto, como un nuevo elemento condicionador a la hora de encuadrar. El color contribuye a crear el espacio plástico de la representación y aleja, de alguna forma, la abstracción en el paso de la interpretación de los colores que suponía el material de blanco y negro.

En el ecuador del primer bloque se sitúan dos de los aspectos que más determinan la naturaleza del encuadre y la forma de encuadrar: el formato y el visor.

En el desarrollo del mecanismo fotográfico han existido diferentes métodos para acercar la visión del fotógrafo a la visión de la realidad para su representación. Para encuadrar la realidad que tenemos ante nosotros de manera consciente, es necesario saber y ver qué se incluye y qué no dentro de los límites del marco impuesto por el encuadre, dentro de unas proporciones ajustadas al formato empleado. De este modo, se efectuará una selección y descripción de los diferentes formatos y visores más utilizados y su directa contribución en la propia naturaleza del encuadre.

Para terminar, abarcaré de forma descriptiva, la evolución de la fotografía en su camino hacia la imagen digital y la aceptación, hoy en día, de la nueva realidad que supone la imagen fotográfica. No se puede dejar de hacer referencia a la accesibilidad y distribución de la imagen fotográfica así como su ampliación como medio de comunicación en nuestra sociedad actual. La aparición de las nuevas tecnologías de la imagen, no sólo supone un cambio en los modos de construir y crear imágenes, sino que

estamos experimentando un cambio en nuestro modo de conocer y relacionarnos con la realidad que nos rodea.

BLOQUE II

En este segundo apartado de la tesis se plantea la relación que establecemos con la realidad que tenemos ante nosotros, es decir, la realidad que vamos a encuadrar, a través de nuestro sistema perceptivo, por lo tanto, se abarcarán temas de psicología de la percepción, de neurofisiología, de neurociencia y de neurociencia cognitiva.

En el propósito de plantear el encuadre como un proceso que tiene lugar antes, durante y después del momento de la toma fotográfica, es imprescindible la comprensión de los diferentes mecanismos que se activan cuando observamos nuestro entorno. No se puede dejar de lado el hecho de que, tanto a la hora de observar la realidad que vamos a encuadrar, como a la hora de componer la representación a través de los distintos elementos de significación de la imagen, estaremos determinados por el funcionamiento y los mecanismos de nuestro sistema perceptivo. El hecho de profundizar en el conocimiento de los mecanismos de nuestro proceso visual puede ayudarnos a entender algunos procedimientos que empleamos a la hora de fotografiar y más concretamente, a la hora de escudriñar esa realidad cuando encuadramos.

Este planteamiento, desarrollado desde un enfoque relacionado con investigaciones neurológicas, plantea el riesgo, por una parte, de adentrarse en un terreno de una tremenda complejidad en un campo que, hoy en

día, se encuentra en plena exploración y crecimiento. Por otra parte, no podemos negar que nos estamos adentrando en un terreno muy desconocido y alejado del mundo del arte en general y del lenguaje fotográfico en particular. No obstante, aunque no se pueda profundizar lo deseado en los conocimientos de estas materias, desde nuestra perspectiva como artistas y, pese a lo arriesgado de su inclusión, su incorporación en un tema relacionado con el lenguaje fotográfico y el funcionamiento de sus mecanismos, ya supone un paso bastante novedoso dentro del contexto de estudio en el que nos movemos.

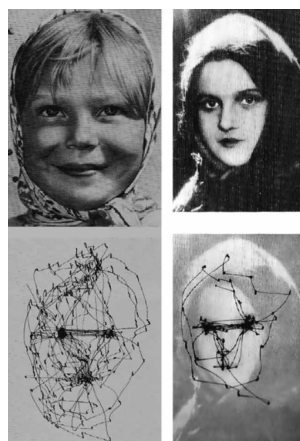
El arte visual es producto de la actividad de la parte visual de nuestro cerebro, aunque no exclusivamente. El interesante y complejo mecanismo del cerebro visual no deja de sorprenderme y, tengo que admitir, que su conocimiento ha producido en mí la comprensión consciente, de algunos procesos que tienen lugar durante el acto de la toma fotográfica pero también en nuestra observación y relación con el mundo que nos rodea. Nuestra naturaleza cognitiva unida a nuestras sensaciones, son el origen de nuestra manera de entender el mundo y el conocimiento de sus mecanismos (aunque muchos aun se nos escapen), nos ayuda a acercarnos a él.

De este modo, en el segundo bloque se abarcarán, en primer lugar, una descripción del funcionamiento de nuestro sistema perceptivo, partiendo del sistema visual como parte esencial en la conducta relacionada con el proceso fotográfico.

Se presentarán asimismo, los elementos básicos en la organización perceptiva y las jerarquías que se establecen en nuestro sistema visual al ob-

servar, sin dejar de considerar el papel relevante que juega nuestra inconsciencia visual dentro del proceso perceptivo.

Igualmente, en la profundización del conocimiento sobre el funcionamiento de nuestra visión, se hablará de diferentes sistemas de seguimiento ocular para la medición de las trayectorias del ojo. Los puntos de atención cuando miramos, están determinados por el funcionamiento de nuestro sistema perceptivo al igual que por otros aspectos. Aunque en la mayoría de los casos, estos sistemas de seguimiento del ojo, como el *eye tracking*, el *search coil* o los *electrooculogramas*, se utilizan en el campo del diseño, en el tema que concierne a esta investigación, es una referencia para la comprensión de las relaciones que establecemos entre los distintos elementos plásticos dentro de la composición, tanto cuando encuadramos, como cuando observamos la realidad de la representación.



Dos ejemplos de seguimientos de movimiento ocular.

Por último, me centraré en la descripción del funcionamiento y estructura del cerebro visual dentro del proceso de la visión. La especialización de la corteza visual del cerebro, es una de las estrategias que emplea para extraer las características de los componentes esenciales de los elementos que integran la realidad en la que nos desenvolvemos. En una fracción de segundo, el cerebro nos proporciona información sobre los atributos de la escena que tenemos ante nosotros.

La visión y la comprensión de lo que vemos, se realiza además de con nuestro sistema de visión, con nuestro cerebro visual. Éste, se encuentra estructurado en distintas zonas especializadas en el proceso de la información que nos llega. Descubrimos, por ejemplo, que tenemos una zona de nuestro cerebro especializada en el reconocimiento del color (V4), del movimiento (V5) o, incluso, en el reconocimiento del rostro (giro fusiforme) ⁷.

Desde mi formación, no puedo más que realizar un acercamiento, probablemente algo impertinente, al complejo mundo de esta parte de nuestro cerebro, encargada en descifrar los enmarañados elementos que componen nuestra realidad exterior. Aun así, es un terreno apasionante, complejo y lleno de incógnitas, en el que, debido a los avances a ritmo vertiginoso que se están produciendo en la actualidad, se seguirán “descifrando” esos mecanismos asombrosos que desarrollamos cuando miramos, de manera personal e individual.

⁷ ZEKI, Semir. *A vision of the brain*. Blackwell Scientific. Oxford. 1993.

BLOQUE III

El tercer bloque de esta tesis se podría considerar el núcleo central de la investigación. En él se presentan los aspectos más concretos, acciones y elementos principales, referentes al encuadre fotográfico. De esta manera, se planteará un recorrido que abarca desde la relación que establecemos con la realidad que tenemos ante nosotros cuando encuadramos, hasta la relación que establecen los elementos de significación dentro de la representación, pasando por un acercamiento hacia aquellos aspectos fundamentales que determinan finalmente el encuadre.

En este proceso nos encontramos, en primer lugar, ante una realidad ilimitada que examinamos con nuestra mirada. Cuando observamos la realidad que queremos fotografiar, se establece un ir y venir entre lo que estamos mirando y nuestros mecanismos internos que responden, entre otras cosas, a nuestras intenciones, nuestras sensaciones, nuestros deseos, nuestra búsqueda, etc.

La acción fotográfica conlleva una serie de decisiones que están, por un lado, determinadas por su naturaleza técnica, por otro, en relación hacia la propia condición de imagen y, por último, restringida por nuestro sistema perceptivo. Es un proceso complejo que requiere una serie de conocimientos que serán necesarios para componer el mensaje visual. Desde el momento en el que decidimos que queremos realizar la toma fotográfica, se desplegarán una serie de resoluciones que determinarán la forma de significar la representación. Por supuesto, distinguir el tipo de encuadre que queremos, supone uno de los momentos decisivos dentro

de este proceso, pero como tal, está especificado por una serie de condiciones concretas.

Dentro de los aspectos fundamentales que afectan directamente al acto de encuadrar, se describirán, por una parte, el proceso de elección y el momento de selección de la realidad a través del encuadre. Nos encontramos, en muchas ocasiones, con una sensación algo inexplicable, cuando nos preguntamos por qué hemos seleccionado una parte muy concreta de esa realidad que tenemos ante nosotros y no otra. Efectivamente, algunos mecanismos se escapan a nuestra conciencia y quizá sea eso uno de los aspectos que nos apasionen de este proceso dentro de la creación de la imagen fotográfica. Nuestra mirada definirá nuestras intenciones y localizará aquellos elementos que mejor las representen.

Dentro de estas cuestiones, cabe destacar también la elección del punto de vista que, indudablemente, influenciará sobre el encuadre. El punto de vista nos sitúa dentro del espacio ilimitado que nos rodea, en un lugar físico muy concreto y desde ese emplazamiento tendremos que realizar nuestro encuadre. Condiciona, por tanto, los elementos que entrarán en la imagen.

No hay que dejar de señalar, por otra parte, que el punto de vista supone igualmente, un posicionamiento interno del creador, es decir, su posición mental, su postura ante la realidad o, por decirlo de otro modo, su forma de ver las cosas.

Desde el punto de vista que elijamos, se realizará lo que Dubois denomina como la acción de “corte”⁸. Se explicará en este apartado qué procedimientos se despliegan a la hora de fragmentar la realidad que tenemos ante nosotros. El gesto del corte, supone el resultado de una acción cuyo producto será una fracción concreta de lo que tenemos ante nosotros, dentro de la cual se incluirán, en bloque y de manera indiscriminada, todos los elementos que conformarán la representación. Con esta acción, detenemos además, todo lo que acontece ante nosotros en un instante concreto. Concentramos todos los elementos y el fluir del tiempo dentro de los márgenes del encuadre para retenerlos en la superficie de la imagen.

Se expondrán, posteriormente, las características fundamentales del marco cuando se delimita la realidad en el momento de encuadrar, al igual que el fuera de campo, es decir, aquellos elementos que se dejan fuera de los márgenes del encuadre pero que, de alguna manera, siguen estableciendo relaciones de significación con los elementos internos e influenciando en la significación de la imagen.

Por último y coincidiendo con uno de los puntos más complejos de la investigación, se abordarán los distintos tipos de elementos de significación que constituyen la imagen fotográfica y la forma de interrelacionarse que se establece entre ellos para dotar a ésta de su significación final.

⁸ DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción. Editorial Paidós. Barcelona. 1999.

Se describirá la realidad de la representación, cómo se estructura, las jerarquías que se establecen entre los elementos plásticos de significación, las distintas zonas y dinámicas que se establecen en la superficie de la imagen y la manera en la que se organizan dichos elementos para dirigir el recorrido que constituirá el mensaje visual.

La dificultad que me he encontrado en este terreno de estudio, la constituye la propia naturaleza variable de los elementos icónicos de la imagen. Por otro lado, un análisis cerrado sobre las características y el funcionamiento de estos elementos, no sólo se vuelve a desviar del tema principal del encuadre, sino que podría llevar a olvidarse del fin último de todo análisis: la comprensión de la propia imagen en relación a una intencionalidad personal y única del creador.

Aun así, para cerrar el bloque, se propondrán una serie de elementos plásticos de significación y visuales, relacionándolos con el lenguaje fotográfico en general y con el encuadre en particular, planteando, de esta manera, un acercamiento al estudio de la forma de significar a la imagen fotográfica. En este recorrido que se establece a lo largo de los diferentes elementos de la imagen, se encuentra una de las propuestas clave de esta investigación, me refiero al hecho de incluir el encuadre como un elemento propio de significación para la imagen fotográfica. Puede parecer, a simple vista, una afirmación evidente en su planteamiento, sin embargo, es importante insistir en este aspecto, dentro del vacío investigador sobre el análisis en esta línea. Espero que sea este primer pequeño paso, un impulso para profundizar más en su compleja naturaleza.

Dentro de este campo, se han tomado como punto de partida, diferentes teorías y análisis de la imagen recogidas entre algunos autores especializados y centrados en el tema, como Justo Villafañe, Javier Marzal Felici, Fernando Huertas, Rolf Sachsse o Santos Zunzunegui, por nombrar a los más citados en esta investigación. De esta manera, se establecerá un recorrido que irá desde los elementos más simples de significación, también denominados, elementos morfológicos de la imagen, hasta aquellos específicos del lenguaje fotográfico, siempre buscando la relación con los aspectos significantes del texto fotográfico.

Sin querer crear una lista cerrada, tanto de los elementos de significación de la imagen, como de los elementos visuales que intervienen en la construcción de la imagen, se abordarán, no obstante, una serie de elementos visuales caracterizadores del lenguaje fotográfico, considerando, por una parte, su naturaleza técnica, así como sus propios mecanismos a la hora de significar. En este contexto y en la necesidad de reivindicar, de cierta manera, la repercusión en la imagen del acto de encuadrar, se situará el encuadre como mecanismo del cual se sirve la imagen fotográfica, en su proceso, para establecer aquellos elementos que la constituyen y la manera en la que se distribuirán, relacionarán y estructurarán, dentro de sus límites para significarla. Dicho de otro modo, se planteará el encuadre fotográfico como elemento visual de significación en la representación.

Quiero dejar constancia de que el nivel de análisis sobre los fundamentos de los diferentes elementos de significación, no puede más que plantearse desde una propuesta orientativa sobre la cual, se podrán construir nuevas

aportaciones a un tema que está en continua evolución y al que podrían destinarse varias vidas para su estudio y comprensión.

CONCLUSIONES

En las conclusiones se recogen, de manera general, cinco planteamientos esenciales y significativos, desarrollados a lo largo de la investigación, acompañados de una reflexión que espero, ayude a motivar una aproximación al estudio de la significación de la imagen fotográfica, un terreno muchas veces fascinante pero de naturaleza compleja y poco analizada en profundidad. De este modo, la pretensión es facilitar, en la medida de lo posible y desde mi más modesta aportación, la tarea de quienes se enfrenten al análisis del texto fotográfico y a los diferentes mecanismos que lo componen.

APÉNDICE: PROYECTO KANZELN

Para finalizar la investigación, se añade, en forma de apéndice, un proyecto artístico desarrollado durante el último periodo de investigación. En él, se abordarán la mayoría de los aspectos que se han ido analizando a lo largo de la tesis desde un punto de vista personal. Aunque el fin último del proyecto fotográfico sea una concepción propia, con discursos tanto conceptuales como estéticos, en la serie de imágenes que se presenta, se descompondrán, de manera analítica, muchos de los factores, que ayudarán a visualizar los conceptos teóricos que se han ido planteando a lo largo de todo el trabajo.

El título de la serie, *Kanzeln*, describe el nombre de un tipo de caseta para la caza, en alemán. Para su realización, se han fotografiado todas las casetas que se encuentran, estratégicamente, en un coto de caza situado dentro de una de las zonas más rurales de Alemania.

La caseta presenta una serie de características físicas y de estructura, que nos acercarán a los distintos temas que se han planteado a lo largo de la investigación. Por un lado, la propia estructura que ofrece la arquitectura de la caseta: una especie de caja pequeña construida con maderas, con una ventana u orificio por donde el cazador se asoma al paisaje exterior para disparar, desde ese punto de vista, a su presa. Estas características no pueden dejar de recordarme a los mecanismos de la antigua cámara oscura, desde la cual, se retenía la realidad situada delante de una apertura en uno de sus lados.

Por otra parte, la localización física de la caseta viene dada por unas circunstancias muy concretas: la dirección del viento, la vegetación del lugar, el paso de los animales... En este sentido se puede afirmar que el punto de vista viene dado por las condiciones del terreno, por los recorridos establecidos de los diferentes animales y por las necesidades e intenciones del cazador.

Por último, nos encontramos con el orificio, la ventana como marco que delimita la visión del paisaje. Un doble encuadre, aquel que ofrece la ventana, dentro de cuyos límites se aglutina todo el paisaje y el impuesto por el formato de la cámara. Entre estos dos marcos, las proporciones de los formatos intentan adecuarse, dejando asomar algunos elementos que

otorgan más o menos información a la imagen. Y en el centro, de manera casi imperturbable, el paisaje, recortado, fraccionado, a veces incluso mutilado, sensible a la reconstrucción que el observador pueda hacer de él. Disparamos con nuestra mirada sobre el paisaje encuadrado.



BLOQUE I

INFLUENCIAS EN EL PLANTEAMIENTO DEL ENCUADRE A TRAVÉS DE LOS AVANCES TECNOLÓGICOS EN LA EVOLUCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Toda civilización, incluso la más primitiva, ha sido siempre ilustrada por las imágenes, los iconos, los símbolos, los signos... La cultura visual es muy anterior a la cultura literaria. Desde sus comienzos el ser humano se ha reafirmado en las imágenes creadas para mostrar o expresar su relación con la realidad que le rodea.

Gozamos de un considerable volumen de obras que se adentran, con más o menos acierto, en la vertiente histórica de las imágenes, en su dimensión sociológica, en su articulación cultural, en sus progresos técnicos, en sus versiones filosóficas, incluso obras que plantean el grado de vinculación que la imagen fotográfica mantiene con las Bellas Artes. Aunque el aspecto artístico de la fotografía fue discutido desde sus raíces, se ha podido ir fortaleciendo como tal y entrando en el mundo de las artes plásticas sin que, por ello, haya tenido que desplazar forzosamente (o como se creía, hacer desaparecer) a la pintura o el dibujo. Todo lo contrario, se ha creado un juego de intercambios que ha enriquecido enormemente las artes visuales. Quizá una de las razones podría ser precisamente la multiplicidad de los propios valores de la fotografía.

En primer lugar es imprescindible pensar en los orígenes de la fotografía y en sus propósitos más primitivos. En este sentido, fue la pintura la que confirió su matriz para engendrar lo que más tarde sería el mecanismo fotográfico. Mientras que la pintura tenía como referente a la realidad, la fotografía tenía como referente a la realidad y a la pintura. Aún hoy en día, la vinculación de la fotografía con la pintura desde el punto de vista de sus

orígenes y como conjunción y caracterización dentro de un lenguaje expresivo, sigue ampliando la literatura y los materiales investigatorios que intentan profundizar en este difícil terreno. Precisamente esta dificultad se debe, entre otras cosas, a sus diferentes dimensiones significativas y a su opacidad. En el caso de esta investigación, la atención se dirige, en especial, a la fotografía artística o, al menos, hacia aquellas fotografías que presentan un grado de intencionalidad artística ¹.

El propósito del presente bloque es tratar de introducir y describir ciertos avances técnicos que han ido surgiendo a lo largo de la historia del desarrollo del mecanismo fotográfico y que han influido, desde su origen, no sólo al encuadre o a la manera de encuadrar, sino a la propia manera de significar la imagen fotográfica y, por supuesto, al mismo acto fotográfico.

Se desarrollarán de esta manera, cinco capítulos que describirán la naturaleza de dichos elementos técnicos condicionadores a la hora de encuadrar y que han sido significativos en el desarrollo de la fotografía. No se trata de una tarea consistente en la profundización, de forma exhaustiva, de todas las aportaciones técnicas en la evolución de la fotografía, sino de la elección de los más importantes adelantos dentro de este campo que han influido en la propia naturaleza del encuadre fotográfico. No son muy

¹ Según la RAE, el arte es definido como manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.

Real Academia Española. (2012). Disquisición. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado de http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=disquisici%F3n

numerosos los estudios centrados en el planteamiento del encuadre y mucho menos los que amplían este concepto a un círculo más amplio que el propio hecho compositivo. La mayoría de textos sobre el encuadre son principalmente tratados de composición. No se plantean los elementos que condicionan precisamente, las circunstancias que conllevan la propia naturaleza del encuadre. Sin embargo, sí parece evidente que los aspectos técnicos que han acompañado la evolución de la fotografía influyen profundamente la forma de encuadrar y por tanto, el propio mecanismo de significación.

Es justamente uno de los propósitos fundamentales de esta investigación ampliar el propio concepto de encuadre hacia los aspectos que le condicionan y le dotan de su propia naturaleza. Por lo tanto, en este primer bloque se plantean algunos de los avances históricos que, considero, han sido reveladores a la hora de plantear el acto de encuadrar en un proceso precisamente técnico como el fotográfico. Estos orígenes, propósitos y avances han afectado de forma contundente toda la evolución, la existencia y la significación de la propia fotografía.

Es importante situar en un contexto histórico los aspectos que han influenciado la evolución técnica de la fotografía. Precisamente es este entorno histórico, social, político y cultural el que va a ir caracterizando los distintos pasos que se irán dando en el desarrollo del mundo fotográfico. El reto de la invención de la fotografía fue asumido simultáneamente por la ciencia y el arte. La primera aproximación que se realizará dentro de este bloque expone el inicio que se produce con la invención de las primeras cámaras ligeras y, principalmente, la influencia en este proceso, de las

ideas surgidas como consecuencia de la revolución industrial, provocando el primer paso para la socialización/industrialización/democratización de la fotografía a través de la producción masiva de dos cámaras históricas: la cámara Kodak 100 Vista en 1888 y la cámara Brownie en 1900.

No podemos perder de vista el hecho de que la invención de la fotografía nace como la conjunción de dos invenciones previas: por un lado, la invención de la cámara oscura, el dispositivo para la captación de una imagen, de naturaleza óptica; por otro lado, el descubrimiento de algunas sustancias basadas en las sales de plata, susceptibles de ser sensibilizadas a la luz, de naturaleza química ². Al inventar la fotografía, la óptica completó y perfeccionó un procedimiento iniciado por los pintores renacentistas. Para los científicos se trataba de solventar un problema específico: la fijación estable de la imagen sobre un soporte fotosensible. Para los artistas y otros profesionales de la imagen, la cuestión no se reducía a encontrar respuestas a un acertijo óptico y químico, sino que se enmarcaba en una aspiración más ambiciosa: sustituir las “máquinas de dibujar” para facilitar la descripción del mundo. La fotografía debía suplir las carencias de la mano en la producción de imágenes realistas. No sólo la fotografía se distingue del arte porque se hace mecánica y automáticamente, sino también porque es reproducible y pierde entonces la unicidad constituida de la obra de arte. Sin embargo, se cae constantemente en la confusión entre pintura y fotografía si no se advierte que la segunda, aunque nacida para satisfacer la vieja obsesión de la pintura por la semejanza y, por tanto,

² MARCIAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2010. p. 63

por reproducir la ilusión de la perspectiva, no tardó en separarse del arte pictórico para crearse un reino distinto y suyo, regido por leyes y convenciones particulares.

Esta asociación constante entre pintura y fotografía y fotografía y verdad se debe principalmente al carácter mimético de la propia naturaleza fotográfica y, en segundo lugar, a la capacidad de reproductibilidad de la imagen fotográfica. El carácter mecánico del dispositivo fotográfico planteará serios interrogantes acerca del papel de artista y de su creatividad. Desde principios de siglo XIX, la fotografía se considera masivamente como una imitación perfecta de la realidad. Esto se debe a la técnica misma, a su procedimiento mecánico que permite hacer aparecer una imagen de manera “automática”, “objetiva”, “casi natural” ³. Hoy nadie pone en duda, salvo uno que otro excéntrico, que la fotografía es un arte. No siempre fue así. En sus comienzos muchos la vieron como un simple medio de reproducción mecánica de la realidad visible, útil como instrumento de información científica y nada más. Sin embargo, también nos encontramos con algunos críticos que ven la fotografía, incluso, no como una invención mecánica que representó una ruptura de la tradición pictórica, sino, al contrario, como la natural consecuencia de la evolución de la pintura en Occidente ⁴.

El segundo apartado que se plantea en este primer bloque aborda la aparición del formato de la película de 35mm. Partiendo de la certeza de que no

³ JOLY, Martine. *La imagen fija*. Editorial La Marca. Buenos Aires Buenos Aires. 1999. p. 73

⁴ PAZ, Octavio. *Sombra de obras: arte y cultura*. Seix Barral. Barcelona. 1996. p. 208 y 209

es el único formato fotográfico en uso a lo largo de la historia fotográfica y no queriendo quitar la relevancia merecida a los demás formatos que se han seguido empleando, al igual que a los nuevos formatos que irían apareciendo, se considera, sin embargo, que el formato de 35mm, significativamente llamado también formato universal o *standard*, delimita el marco estandarizado en el que se encuadra la realidad en la fotografía utilizada por una gran parte de sus usuarios. Este formato ha marcado la proporción que caracterizará la imagen fotográfica más empleada por todo tipo de usuarios otorgando la dimensión del propio rectángulo dentro del cual se encuadrará la realidad. Hasta entonces el cuadro pictórico había dado al principio (y sigue haciéndolo con creces) el sistema de medida, en todos los sentidos del término, de la imagen fotográfica. La fotografía se separó necesariamente de la pintura cuando pasó al registro industrial y en este sentido también fue, a través de este nuevo formato, donde se caracterizó como particularidad propia (aunque derivada del material de cine) ⁵.

Igualmente, el paso a la película de 35mm abrió camino a la utilización de un material más ligero aun y a la aparición de nuevas cámaras que aventajaban su movilidad a causa de ello. La aparición de la cámara Ur Leica registrada para su venta en 1914 marca una nueva concepción de la movilidad del fotógrafo. Nuevas posibilidades de registro se abren gracias a la aligeración del material y la cámara Leica comienza a comercializarse, paralelamente al uso de las cámaras de placas, para ofrecer un método de registro de la realidad aun más cercano a ella. Los fotógrafos emplean es-

⁵ CHEVRIER, Jean-François. La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación. Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2007.

tas cámaras para registrar su entorno más próximo, prácticamente desde todos los puntos de vista y se especializa el documentalismo, encaminado a la captación de escenas aun más cercanas. Es decir, el punto de vista del fotógrafo vuelve a ampliarse/movilizarse gracias a un nuevo avance técnico pudiendo así, a través de estas nuevas cámaras, de este nuevo material, encuadrar la realidad y significarla de una manera más directa.

En el tercer capítulo se describirán algunas características significativas para el encuadre derivadas del material de color. La aparición del material de color en fotografía no es un evento que sucede desde sus inicios. Esto conlleva a que el lenguaje fotográfico, durante mucho tiempo, prescindió de uno de los elementos de significación más relevantes en el campo de la imagen. El material de color no es, desde el punto de vista de “elemento técnico”, condicionador a la hora de encuadrar pero sí un componente fundamental a la hora de significar la imagen influyendo así al propio encuadre. De esta manera, se plantea una aproximación a la aparición del color como elemento de significación. El campo de análisis del color como componente compositivo dentro de la representación es un terreno muy estudiado a lo largo de la historia del arte, sin embargo, no se puede dudar de la compleja naturaleza y la dificultad a la hora de definir la naturaleza del color como elemento morfológico ⁶. La significación, el simbolismo, las propiedades físicas, etc. del color, han sido estudiadas a lo largo de la historia, es obvio del amplio elenco de significaciones gracias a las propiedades subjetivas que conlleva este elemento. Es más, el proceso

⁶ VILLAFañE, Justo. Introducción a la teoría de la imagen. Ediciones Pirámide. Madrid. 2012.

de asimilación del color tiene lugar en una zona muy concreta de nuestro cerebro, distinguiéndose en su función de otras zonas distintas, igualmente destinadas al procesamiento de otros elementos ⁷. El color contribuye a crear el espacio plástico de la representación. Es por ello que se considera oportuno su inclusión en este bloque, su capacidad de significación como elemento utilizado y condicionador a la hora de encuadrar, definirá de alguna manera, el lenguaje fotográfico.

Por otra parte, cabe dejar reflejado en esta introducción un concepto que ya apunta Felici acerca del empleo del blanco y negro, considerando la utilización de este material y, por tanto, de dicho resultado, en ningún caso, como la ausencia de color. Felici subraya así, "...sí es cierto que el grado de figuración de una imagen disminuye con el empleo del blanco y negro, es decir, nos hallamos ante una fotografía más reconocible como representación por el espectador" ⁸.

La abstracción en el paso de la interpretación de los colores que observamos en la realidad a la representación en la imagen fotográfica como consecuencia a la utilización del material de blanco y negro, juega, por tanto, como elemento significativo y asimismo, como fundamento de una figuración que se aleja de esta manera, de la realidad a la que hace referencia. Es curioso, de esta manera, la convivencia que implica por una

⁷ ZEKI, Semir. *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford University Press. 1999 (edición española) *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid. A. Machado Libros S.A. 2005

⁸ MARCIAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2010. p. 194

parte, la fe ciega que se ha tenido (y se sigue teniendo) sobre la capacidad de representación de la verdad que conlleva el lenguaje fotográfico debido a su mimesis con la realidad dentro del ámbito de la representación de las formas, y por otra, la capacidad de abstracción precisamente de esta realidad representada a través de una gama tonal que va del blanco al negro⁹. El poderoso “efecto de lo real” provocado por la fotografía, no será, sin embargo, motivo para desechar su codificación de esta realidad que representa, transformadora, por así decirlo, como cualquier imagen, de lo real.

Uno de los capítulos más complejos es el referido a los distintos sistemas de visor y a la aparición como consecuencia, del sistema réflex a través de la utilización del pentaprisma. El sistema o visor a través del cual observamos la realidad a la hora de fotografiar va a condicionar directamente nuestra manera de asimilarla, entenderla, encuadrarla y, por tanto, significarla. En el desarrollo del mecanismo fotográfico han existido diferentes métodos para acercar la visión del fotógrafo a la visión de la realidad para su representación. La utilización de algunos de estos visores provocaba, por otra parte, otras dificultades o renunciadas del propio mecanismo fotográfico. Por lo tanto, ese acercamiento a la realidad a través de un sistema de visualización obstaculizaba, en muchas ocasiones, otras funciones del propio acto de la toma, alejándolo, al mismo tiempo, bajo una nueva dificultad de esa realidad. Para el propio momento del encuadre es una consideración fundamental la de poder ver en el momento de fotografiar o, por lo menos, asegurarnos de ello, lo que saldrá en la imagen final. Los

⁹ Ibid., p. 57

mecanismos que ponemos en marcha a la hora de componer la imagen pueden así coincidir, de la mejor manera posible, con el resultado final. Lo contrario sería la realización de imágenes “a ciegas”. El sistema *réflex* conllevó en algunos aspectos, ciertas desventajas pero ofreció la posibilidad de ver a través del visor exactamente lo que saldría en la imagen final y poder así componer de manera más exhaustiva y consecuente los elementos de la imagen en función de la intención del fotógrafo.

Finalmente, se abarca en el último capítulo el amplio mundo en el que estamos inmersos a partir de la aparición de la imagen digital y cómo ha influido este nuevo sistema no sólo a la propia manera de encuadrar, sino a toda una sociedad globalizada donde los *mass media*, la difusión a través de Internet, la comunicación en red y la incorporación del teléfono móvil como nuevo dispositivo fotográfico, dirigen un nuevo sistema de comunicación, socialización, culturalización y lenguaje. Efectivamente, es un campo muy amplio pero existen ciertas características que se han mantenido del mundo de la representación argéntica y al mismo tiempo nos ha obligado a asumir un nuevo carácter y realidad de la imagen fotográfica. La fotografía es la base de todas las formas de expresión y comunicación audiovisual contemporáneas ¹⁰. En muchas ocasiones, la imagen fotográfica directa está desplazando al propio texto si nos referimos a ciertos niveles de comunicación, como por ejemplo a través de la utilización de aplicaciones de conversación directa o *chat*, a través de la red y de la conexión en los teléfonos móviles, como es el *Whatsapp* en

¹⁰ ZUNZUNEGUI, Santos. Pensar la imagen. Cátedra. Madrid. 2007.

occidente o el *WeChat* o el *Line* en Asia. La inclusión de la cámara en los teléfonos móviles ha supuesto un nuevo escalón en el planteamiento de las cámaras compactas al igual que de los teléfonos móviles y a la propia accesibilidad al sistema de comunicación. Nos volvemos a encontrar con la circunstancia en la que la aligeración del aparato fotográfico vuelve a desarrollar nuevas posibilidades a la hora de fotografiar y de movilización del punto de vista del fotógrafo. El teléfono móvil se ha convertido prácticamente en una extensión de nuestra mano y esto se adapta igualmente a la cámara fotográfica que contiene.

Por otra parte, el carácter inmaterial que está adquiriendo la imagen digital la está llevando a situarse en nuevos parámetros que, consecuentemente, la ha llevado hacia nuevos planteamientos acerca de su propia naturaleza. En estos niveles de comunicación y registro de la realidad la imagen no tiene la necesidad de permanecer o de materializarse a través de un soporte ¹¹. No obstante, al hablar de niveles a la hora de la elaboración de una imagen por parte de usuarios más especializados, la aparición de la imagen digital también ha supuesto un giro en su propia utilización pero se siguen manteniendo, en relación a la hora de encuadrar y de significar la imagen, los mismos parámetros y dimensiones ontológicas que las que se venían dando anteriormente. Aunque éstas hayan sido modificadas en ciertos aspectos a través de la aparición de las nuevas tecnologías, hay que concluir finalmente, que sea cual sea el fundamento material o los mecanismo y técnicas involucradas en la fabricación de la imagen, ésta seguirá

¹¹ FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2010.

siendo un objeto de sentido. La aparición de las nuevas tecnologías de la imagen no sólo supone un cambio en los modos de construir y crear las imágenes, sino que estos cambios están relacionados con los modos de conocer y de relacionarnos con el mundo. En esta nueva etapa de espectacular explosión de las imágenes dentro de nuestras distintas sociedades y culturas, la fotografía ocupa un lugar fundamental y esto nos tendrá que dirigir al estudio, resurgimiento y planteamiento de nuevos paradigmas del mundo de la imagen y de su propia naturaleza.

BLOQUE 1.1

**INDUSTRIALIZACIÓN Y
SOCIALIZACIÓN DE LA
FOTOGRAFÍA.**

**LA CÁMARA KODAK 100
VISTA (1888) Y
LA CÁMARA BROWNIE
(1900)**

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Hasta finales del siglo XVIII el hombre sólo había utilizado herramientas, instrumentos inertes cuya eficacia dependía por completo de la fuerza y la habilidad del sujeto que los manejaba. Estas herramientas se utilizaban de manera manual, cada individuo, con su fuerza, sacaba provecho, a través de ellas, al propósito destinado a sacarle adelante y a subsistir. Mas adelante se inventa el motor y se consigue transformar la energía de la naturaleza en movimiento. La unión de un instrumento hábil, la herramienta, y un motor, señala la aparición de la máquina, el agente que ha causado el mayor cambio en las condiciones de vida de la humanidad desde el neolítico.

El desarrollo industrial y las profundas transformaciones sociales de los últimos ciento cincuenta años serían responsables de la aparición de nuevos medios de expresión que se han producido posteriormente y que han servido como vehículos de comunicación a los artistas contemporáneos, por lo tanto, hay que empezar situándonos en los aspectos y circunstancias de esta época para entender los mecanismos a los que hemos llegado hoy en día.

¿Porqué hablo de todo esto?. La fotografía tal y como la conocemos hoy en día, es un invento que aparece en este contexto de avances científicos, tecnológicos, sociales, filosóficos, políticos... Después de siglos de estancamiento en Europa, el crecimiento económico va a encontrar perspectivas muy favorables. La Revolución Industrial iniciada en Inglaterra a mediados del siglo XVIII va a cambiar las condiciones de producción y esto indujo a un enriquecimiento espectacular que se fue generalizando

con el correr de los años. Esta época es uno de los períodos en los que se produce uno de los mayores cambios conocidos y en menor tiempo de la humanidad. La aparición de las máquinas, instrumentos hábiles que utilizan energía natural en vez de humana, constituye la línea divisoria entre dos formas de producción. La producción a través de las máquinas creó las condiciones para la producción y el consumo en masa, una condición que ha llegado hasta nuestra época actual y que la caracteriza como sociedad de consumo ¹².



Norma McFall Collmar (izquierdal) y tres fótógrafas no identificadas en Lehigh River. Norma McFall Collmar nació en el año 1863 en Martins Creek. Sobre el año 1900

Aunque siglos atrás ya se conocieran las características de la cámara oscura, la imagen fotográfica tal y como la conocemos hoy en día, aparece en un contexto en el que los avances técnicos y científicos van a velocidades

¹² ADORNO, T, Horkheimer, M. La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1988.

casi inimaginables. El invento de la fotografía, en términos de hoy, es el resultado de la mentalidad de esa época. No podemos dejar de lado que la fotografía necesita de un aparato, un dispositivo, una máquina, que va a ser la que produzca la imagen, dirigida por el fotógrafo. Por eso es importante situar la fotografía en un ámbito en el que la ciencia y la economía se retroalimentarían y el término “científico”, acuñado en 1833 por William Whewell, sería parte fundamental del lenguaje de la época ¹³.

Todos estos avances científicos y tecnológicos como consecuencia de la Revolución Industrial, provocan un progreso en la sociedad. Una mejor alimentación de la población, resultante de la diversificación y de los mejores rendimientos de la agricultura, permitió disminuir la mortalidad infantil y alargar la vida de los europeos. A ello también contribuyeron los progresos de la medicina, especialmente el descubrimiento y la aplicación de la vacuna para atajar las epidemias periódicas que diezmaban la población. Los europeos casi se triplicaron en el transcurso del siglo XIX siendo su crecimiento más notorio en los países industrializados. Este aumento demográfico estuvo estrechamente unido al despegue industrial, pues al elevarse la población se contó con abundante mano de obra y un amplio mercado de compra que garantizaron las ganancias indispensables para nuevas inversiones ¹⁴. El concepto de sociedad se va a enfocar tanto desde el punto de vista de producción como de consumo y esto va a ser también

¹³ WHEWELL, William. *History of the inductive sciences*. Appleton, 1988. Procedencia del original, Universidad de Harvard. 1866.

¹⁴ MACINNES, J., Pérez Díaz, J. *The reproductive revolution*. The Sociological Review. Blackwell Publishing. 2009.

un punto de inflexión que será decisivo en los diferentes adelantos que se realizarán en la evolución de la fotografía hasta nuestros días. Como ocurrió con muchos otros descubrimientos, la fotografía pasó de ser manejada por personas especializadas, fotógrafos, químicos o físicos y para usos concretos dentro de otros ámbitos como el científico, el médico etc., a ser un producto de consumo de masas.

El desarrollo industrial provocado por la Revolución Industrial y sus “efectos secundarios” llevan a los individuos a ser más conscientes de ellos mismos como parte integrante de una sociedad. La corriente de pensamiento que define e impulsa este contexto es el pensamiento racionalista que aporta, en el ámbito cultural como en otros, nuevos aspectos como los avances científicos, tecnológicos, etc., integrándolos asimismo, con una visión abierta a la caracterización de una sociedad participativa. La traducción de este pensamiento en el ámbito de la representación conllevará el salto de lo simbólico a lo natural. Esto se verá también reflejado en el campo del arte donde el manifiesto realista defendía que la única fuente de inspiración era la realidad, que no existía ningún tipo de belleza preconcebida más allá de la que suministraba la realidad y que el artista lo que debía hacer era reproducir esa realidad tal cual, sin embellecerla ¹⁵. La fotografía, de este modo, era el invento perfecto para la representación de esa realidad en su plena legitimidad. Por fin, lo que se había intentado durante siglos, la representación de la manera más fiel de la realidad que nos rodea, había encontrado, a través de la aparición de la fotografía y de la

¹⁵ FERRARIS, Maurizio. Manifiesto del Nuevo Realismo. Biblioteca Nueva. Madrid. 2013.

fijación de las imágenes que emanaban de esas máquinas, su técnica más funcional. De este modo, se fueron sucediendo una serie de avances y descubrimientos en una época en la que la experimentación y la curiosidad por el progreso se alimentaban de una dinámica envuelta del sentimiento de ambición.

Por supuesto no es el objetivo de esta tesis la enumeración y explicación de todos los progresos a lo largo de la historia de la fotografía, pero sí es necesario y de manera introductoria a esta investigación, como ya he señalado anteriormente, la descripción de algunos de estos avances que afectaron directamente nuestra manera de ver la realidad y de encuadrarla, por lo tanto se podría decir que afectaron a nuestra manera de significar esa realidad a través de la fotografía. Está claro que los avances tecnológicos, y más concretamente, los avances que llevaron a la fotografía a ser lo que es hoy, influyen en el propio lenguaje fotográfico. Pero no son únicamente estos avances concretos y tecnológicos los que afectan el propio acto de fotografiar a través de la cámara, sino a la inherente manera de entender la realidad que nos rodea, así como a la idea que la sociedad empieza a construirse de sí misma desde nuevas perspectivas que conllevan dichos avances. De esta manera, los adelantos técnicos que se producen afectan el propio acto de fotografiar pero de igual modo, la manera de mirar la realidad y de entenderla. Esto, desde el punto de vista del encuadre, es el punto de partida de su propio origen en la manera de significar y de dirigir la atención del fotógrafo hacia una imagen que, a través de esa perspectiva, es decir, a través de esa manera de representar (de recortar esa realidad), describirá una realidad nueva, desde ese nuevo planteamiento.

Precisamente, uno de los inventos que acercarán la fotografía a la sociedad, dejándola no sólo en manos de los fotógrafos, físicos o químicos, sino de una sociedad que cada vez crecía más en número a causa de los avances que se estaban produciendo en esa época, es la aparición de la cámara Kodak 100 Visor en el año 1888 y la cámara Brownie en el año 1900, de manos de George Eastman y de su empresa, que llegaría a convertirse en una de las más importantes multinacionales de la historia del diseño, producción y comercialización de equipamientos fotográficos (entre otros productos relacionados), la famosa Eastman Kodak Company. Eastman pertenecía a una familia muy humilde y, después de la muerte de su padre, a la edad de 14 años, tuvo que dejar la escuela para salir a buscar un trabajo para ayudar a su madre.

Parece ser que poseía un espíritu extremadamente metódico y un gran sentido económico. En revistas británicas, leyó que los fotógrafos se fabricaban sus propias emulsiones de gelatina. Las placas revestidas con esta emulsión permanecían sensibles incluso después de secarse y podían exponerse cuando se deseara. Utilizando una fórmula sacada de una de estas revistas británicas, Eastman comenzó a fabricar emulsiones de gelatina.

George Eastman fue uno de los primeros en poner de manifiesto la gran utilidad de las placas secas de gelatina, comparadas con las antiguas placas húmedas, muy incómodas y complicadas. Las placas secas podían ser expuestas y reveladas a gusto del fotógrafo; las húmedas, por el contrario, debían ser emulsionadas, expuestas inmediatamente y reveladas estando aún húmedas. Además, este procedimiento requería un complicado equipo de material, que incluía entre otras muchas cosas, una tienda de

campana de color oscuro a prueba de luz, siempre que el fotógrafo se ausentase de su estudio habitual.

Con 26 años fundó su primera empresa llamada Eastman Dry Plate, en Rochester, EEUU y para ello se asocia con Henry Strong. En el año 1888 nació la palabra KODAK. Eastman deseaba encontrar una marca definitiva para patentarla. Quería un nombre corto que pudiese ser pronunciado y deletreado con facilidad en cualquier idioma. Parece ser que la letra “K” era una de las favoritas de Eastman sobre la que decía: *es fuerte, incisiva y corta de pronunciar*. Tras considerar un gran número de combinaciones con palabras que empezaban y terminaban con esa letra, Eastman eligió la palabra Kodak. Según algunos autores el resto del nombre procede del sonido de su primera cámara o de la abreviatura *Nodak* (North Dakota) que era el estado de origen de David Houston, primer desarrollador del film fotográfico moderno y de una veintena de las partes fundamentales de la cámara de fotos portátil y quién consiguió las patentes de varios rollos de película flexible, que luego vendió a Eastman ¹⁶.

LA CÁMARA KODAK 100 VISTA

En ese mismo año (1888), Eastman puso a la venta su primera cámara, la Kodak Vista 100, diseñada especialmente para su rollo de película Eastman American. El rollo de película fotosensible desarrollado por Eastman fue realizado en un material flexible que no se rompía al enrollarlo,

¹⁶ ACKERMAN, Carl William. George Eastman : founder of Kodak and the photography Business. Beard Books. Washington, D. C. 2000.

cubierto con una emulsión de nitrato de celulosa. Debidamente cargada contenía una película para 100 exposiciones y se vendía a un precio muy asequible. Más tarde lanzaron el carrete de celuloide, que además tenía protección y que permitiría su colocación y extracción a plena luz y para cuya campaña de promoción se acuñó la famosa frase *You press the button, we do the rest*. Su gran éxito comercial fue la introducción del carrete de papel en el mercado, lo que provocó la sustitución de las placas de cristal empleadas hasta el momento.



Cámara Kodak 100 Vista. 1888

En una época en la que la fotografía necesitaba de conocimientos técnicos sobre la exposición y el revelado de las placas de cristal, la Kodak Vista 100 fue toda una revolución porque permitía tomar fotografías con solo apretar un botón y sin todos esos conocimientos. Del revelado y la nueva carga de película se encargaba Kodak. Gracias a este nuevo sistema de Kodak, que facilitaba cualquier tipo de manipulación y utilización con la cámara

y la posterior obtención de la imagen, la fotografía llegó a hacerse muy popular ya que cualquier persona podía realizar fotografías. La cámara se vendía ya cargada y lista para realizar las fotos. Después de ser usada se llevaba a la propia Kodak, se revelaban las fotos y se devolvía la cámara cargada de nuevo para su próxima utilización. Ya no se requerían grandes conocimientos para tomar fotografías. Además, otro punto a su favor y motivo igualmente fundamental para el éxito de su masiva comercialización fue su bajo costo. Así que la facilidad de uso de esta cámara y su bajo coste para el usuario, fueron el origen del inicio de la masificación de la fotografía como medio de expresión popular. Esto hizo que las cámaras empezaron a fabricarse igualmente de forma masiva y que se compraran para utilizarlas con fines domésticos.



Autor desconocido. Miss Kitty Kramer, la primera Kodak Girl con la cámara N°2 de Kodak .1890

En los años siguientes la empresa continuó investigando y desarrollando avances en los productos de material fotográfico con gran éxito. Su crecimiento se extendió también a Europa, donde abrió nuevas fábricas, lanzando nuevas cámaras como la Pocket o la Brownie. Kodak fue también innovadora en el mundo del cine, siendo los primeros en vender película especialmente para cine, además de acordar en ser los proveedores de material del proceso recientemente inventado, los rayos X, entre otros inventos.

LA CÁMARA KODAK BROWNIE

Llegado el año 1900 se produce un giro en la historia de la fotografía con la introducción de la primera cámara Brownie que se vendía sólo por 1 dólar. Con la disminución, aun más, del precio de la cámara, sí que se podía afirmar que la fotografía estaba al alcance económico de prácticamente todos. La estrategia de Kodak fue siempre la misma, fabricar productos baratos para el público de masas, que a la larga, eran los que más compraban. Unido a la innovación técnica, una de las ideas principales era que todos éstos estuvieran al alcance de todos, cosa que como vemos hoy en día, logró con creces.

Así que se podría afirmar que la Brownie es la primera cámara de masas, es decir, la primera cámara que contribuye, gracias a su fácil manejo y a su bajo coste, a la industrialización y socialización de la imagen fotográfica. La línea Brownie se vendería durante más de 70 años. De esta manera podemos ver cómo Kodak tiene un papel fundamental en la historia de la fotografía. Aun así la empresa ha seguido hasta nuestros días desarro-

llando todo tipo de avances técnicos en diversos campos pero igualmente fundamentales para el uso tecnológico en nuestras sociedades. Aparte de un grandísimo número de diversos tipos de cámaras, ha desarrollado por poner más ejemplos, acetato para cubrir las alas de los aviones o la producción de cristales blindados para las máscaras antigas o la también famosa película de color de 16mm para video que fue tan relevante para los cineastas amateurs como lo fue la Brownie para los fotógrafos o la primera cámara digital, de la que hablaré más adelante.

THE COSMOPOLITAN.

Any school-boy or girl can make good pictures with one of the
Eastman Kodak Co.'s Brownie Cameras

\$1.00



\$1.00

Brownies load in daylight with film cartridges for 6 exposures, have fine meniscus lenses, the Eastman Rotary Shutters for snap shots or time exposures and make pictures $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$ inches.

Brownie Camera, for $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$ pictures,	\$1.00
Transparent Film Cartridge, 6 exposures, $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$,	.15
Paper Film Cartridge, 6 exposures, $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$,	.10
Brownie Revolving and Printing Guide,	.75
Brownie Removable Finder,	.25

Take a Brownie Home for Christmas.

Brownie cameras and Kodak catalogues free at the dealers or by mail.

EASTMAN KODAK CO.
Rochester, New York.

21 (1905)

Anuncio de la cámara Kodak Brownie. 1900

PRIMEROS PASOS HACIA LA ACCESIBILIDAD DE LA FOTOGRAFÍA

Posiblemente, sin tener una intención precisa muy concreta, las autoridades políticas de la época dieron un enorme impulso a la fotografía. Hay que tener en cuenta que a mediados del siglo XIX, la fotografía no era considerada como un arte, sino como una técnica útil para reflejar la naturaleza. Sin embargo, desde que Napoleón III se dejara fotografiar en 1859 o la reina Victoria en 1860 o Abraham Lincoln es inmortalizado por Matthew Brady, toda la alta sociedad, a partir de ese momento, quería su retrato. Hay que tener en cuenta que la burguesía era la clase social dominante del momento, y el retrato, como lo fue también en épocas anteriores, se utilizaba como instrumento de ascensión social. Pero en este momento, esa nueva imagen de progreso o éxito burgués, tanto para equiparse como para tratar de mejorar y dar una nueva imagen, comparada a la que se atribuía la antigua pintura de la nobleza, se obtenía a través de las fotografías. Contar con un retrato fotográfico, tal y como se habían dejado retratar las más altas personalidades, era símbolo de opulencia. Aún así, a pesar de las modas de la época y lo que podía simbolizar la fotografía en ciertas esferas, las escenas reflejadas desde los inicios de la fotografía, reflejaban casi todo tipo de lugares o circunstancias, principalmente, las que rodeaban de cerca al propio fotógrafo, químico, físico o inventor que estuviera dedicando su tiempo a la investigación de este nuevo medio ¹⁷.

¹⁷ GERNSEIM, Helmut. *A Concise History of Photography*. Courier Corporation, 1986.

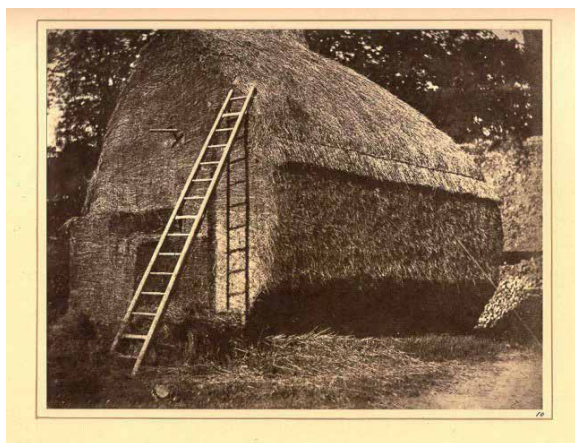


Napoleon III fotografiado por André Adolphe Eugène Disdéri. 1859

Los avances que se estaban obteniendo en los orígenes del medio fotográfico estaban comenzando a permitir la obtención de beneficios económicos y, en consecuencia, la investigación en este campo parecía prometedora. William Henry Talbot (1800-1877); inventor, filósofo, botánico, matemático y político británico, desarrolló la calotipia (anteriormente llamada talbotipo), el primer proceso que permitía obtener una imagen partiendo de un negativo. A partir de este negativo se podían obtener tantas copias de la imagen como se deseara. Esto le va a dar un nuevo horizonte a la imagen fotográfica: la posibilidad de la reproductibilidad de la imagen a partir de una matriz.

Sin embargo, a pesar de todos estos avances, la larga exposición necesaria para la fijación de la imagen seguía siendo un problema y aún se tardaría diez años en desarrollar un proceso que redujera este proceso. Sería Frederick Scott Archer quien, en 1851, inventó el colodión, proceso que

permitiría obtener una imagen realizando ya exposiciones de solo dos o tres segundos. Captar la belleza de paisajes idílicos era una tarea común entre los fotógrafos. En 1861 Thomas Sutton patentó la primera cámara panorámica, que disponía de un objetivo angular y una placa especial curvada para captar un ángulo de 140° de visión. En ese mismo año, el físico escocés James Clerk-Maxwell demostró que los colores que observamos pueden crearse a partir de la combinación de tres colores primarios: el rojo, el verde y el azul y produce la primera fotografía en color de la historia. Esto supondrá el origen del sistema RGB, que sigue vigente hoy en día, pero a este momento y a la importancia del color como elemento de significación, me referiré más adelante. Durante los diez años siguientes, fotógrafos, químicos y físicos no pararán de publicar libros y artículos sobre las diferentes posibilidades de la técnica fotográfica ¹⁸.



William Henry Fox Talbot, The Haystack del libro The Pencil of Nature. 1844

¹⁸ REYNOLDS, Clyde. Las cámaras fotográficas. Omega. Barcelona. 1979.

Hasta entonces, el problema de las cámaras de caja era su gran tamaño, su peso y el engorro que suponía ir tirando de la caja allá donde se quisiera tomar la fotografía. Esto influía directamente la escena a fotografiar y era el motivo por el cual la fotografía era muy “estática”. En muchos casos, las cámaras permanecían ancladas en los estudios de fotografía y raramente salían a la calle. ¿Y esto cómo influenciaba al encuadre?. Efectivamente, si la máquina que se necesitaba emplear para la obtención de las imágenes era de difícil manejo y únicamente manipulable por un grupo reducido de personas especializadas, los lugares y los motivos escogidos para fotografiar estaban muy limitados. Por una parte, este condicionamiento lo ponía el propio medio, con su difícil utilización y sus complejos mecanismos. Para sacar una imagen había que entender cómo funcionaban esos aparatos y además tener tanto conocimientos en física y química, así como un lugar específico para procesar la imagen obtenida con los materiales y componentes necesarios. Por otra parte, el propio tamaño de la cámara y su peso limitaba su manejabilidad y había muchos lugares y espacios que no eran accesibles a ser fotografiados. Así que la realidad a la que se enfrentaba la fotografía, la realidad sensible a ser reproducida, estaba limitada por el propio medio. Los encuadres debían ser ajustados y adaptados a esas condiciones a las que el ámbito fotográfico, con sus limitaciones técnicas, imponía.

Sería muy difícil enumerar todas las diferentes escenas a las que se enfrentaba el fotógrafo especializado de entonces, condicionadas, por los obstáculos del propio medio. Sin embargo, sí se puede afirmar que, a pesar de ello y en muchos casos, a la hora de la elaboración de la imagen, se encuentra, indudablemente, el componente creativo o artístico, en la

mirada del fotógrafo. Se podrían apuntar, aun así, tres ámbitos en los que se desarrolló la intencionalidad de la elaboración fotográfica, en aquella época y en el contexto histórico que he descrito anteriormente:

1. Una de las motivaciones para la realización de la imagen fotográfica fue la propia experimentación del medio. Los fotógrafos, físicos, químicos que estudiaban el medio fotográfico, elaboraban sus imágenes para seguir con sus investigaciones, con lo cual, muchos de los motivos escogidos, tenían como fin, una búsqueda concreta para ese propio proceso.

2. Por encima de esas experimentaciones iniciales, deberíamos poner la propia causa del origen de la fotografía como elemento condicionador, es decir, la representación más fiel y más exacta de la realidad que nos rodea. Así, nos encontramos con los primeros propósitos de documentar ese entorno de la manera más “reconocible”. Cuando William Henry Fox Talbot presentó sus primeras calotipias en Inglaterra afirmó: “Una de las ventajas del arte fotográfico es que permite introducir en nuestras imágenes una multitud de detalles que suman a la veracidad y realidad de la representación; ningún artista tendrá que tomarse la molestia de copiar fielmente a la naturaleza...” señala Geoffrey Batchen en su libro sobre Talbot¹⁹.

3. Por último nos encontraríamos con las correspondientes pretensiones llevadas por la mentalidad, la curiosidad y las modas de la época. Como señalaba más arriba, podría ser la importancia y posicionamiento en la

¹⁹ BATCHEN, Geoffrey. William Henry Fox Talbot. Editorial Phaidon. Londres. 2008.

adquisición o encargo de un retrato por parte de la burguesía, la descripción de un paisaje con fines científicos o la representación de enfermedades psíquicas en la investigación médica, por poner algunos ejemplos.

El origen de todos estos planteamientos a la hora de idear la imagen fotográfica, tanto para su elaboración como para su utilización posterior, surgía de una capa de la sociedad muy restringida, sin embargo, el mayor grosor de la sociedad de la época, lo tenía la clase media que estaba aumentando considerablemente en número, en adquisición y a una velocidad casi inesperada. Por otra parte, la burguesía se afianzaba y surge como clase dirigente poseedora del dinero y, por tanto, del poder. El razonamiento era que una cámara más manejable podría ser adquirida por un público más amplio, lo que suponía un aumento considerable de las ventas. Los ingenieros de casi todos los fabricantes no cesaban en sus intentos de reducir el tamaño de las cámaras, pero reducir el tamaño suponía reducir el tamaño de la placa y, en consecuencia, reducir la calidad de la imagen. Incluso llegaron a fabricarse cámaras de caja divididas en dos bloques, de forma que uno de ellos podía encajarse en el otro, pero a pesar de este avance, el sistema no dejaba de ser lento ²⁰.

Dentro de esa búsqueda por reducir el tamaño de la cámara apareció la posibilidad de que la cámara pudiese plegarse, de esta forma mantendría el formato de la placa. Pero entonces se planteaba el problema de que debe existir una distancia determinada entre la placa o la película y la lente

²⁰ REYNOLDS, Clyde. Las cámaras fotográficas. Omega. Barcelona. 1979.

para que el enfoque sea correcto. Entonces la cuestión era cómo plegar la cámara y conseguir que cuando se desplegara, se conservara la distancia entre el plano de la película y la lente. Apareció la solución con la introducción del fuelle. Un fuelle construido en piel que uniría la caja que contiene la película fotográfica y la placa que alberga el objetivo. En 1884, Sir Thomas Blair desarrolló una de las primeras cámaras de fuelle a finales del siglo XIX, la Lucidograph, que saldría a la venta en ese mismo año.



Cámara Lucidograph. 1884

DE LA ACCESIBILIDAD DE LA FOTOGRAFÍA A ENCUADRAR “OTRAS REALIDADES”

La fotografía ocupa un particular segmento de la realidad social, representa, entre otras cosas, la culturalización y socialización de aspectos pe-

culiars de nuestro entorno. Hoy en día, la fotografía es accesible a prácticamente todos los seres humanos. Los dispositivos con los que realizamos hoy nuestras fotografías (la mayoría, teléfonos móviles) llegan a prácticamente todos los rincones y situaciones del mundo. Se puede acceder hasta la tribu más remota del desierto, no sin superar antes dificultades tanto geográficas como políticas o sociales, creer que se está completamente aislado en lugares donde hasta las cosas más elementales para subsistir faltan, como el agua o la comida y encontrarte con el hecho que la mayoría de esas personas “aisladas” tienen un teléfono con el que hacen fotografías!. Parece casi milagroso pero es la realidad de hoy en día.

Si antes no se realizaban imágenes de un modo industrial era porque no existía la posibilidad de hacerlo ni técnica ni socialmente. “Los *mass media* son fenómenos relativamente recientes y aparecen precisamente, en plena revolución industrial, donde comienzan a cambiarse las propias estructuras de la sociedad”, apunta Felici ²¹.

Se puede decir que a través del invento de la cámara de Eastman, la cámara Brownie y anteriormente la Kodak 100 Vista, la fotografía se hizo, por primera vez, accesible a la sociedad de masas. A esto contribuyó la mentalidad de la compañía de dar accesibilidad a la mayor parte de la sociedad y su forma de elaboración y comercialización de sus productos para que así fueran, precisamente, más alcanzables. La consecuencia directa es que lo fotografiado, las imágenes en sí, también amplían su ambi-

²¹ MARCIAL FELICI, Javier. Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada. Ediciones Cátedra. Madrid. 2010. p. 28

to de representación. Se podría decir que se produce una socialización de la imagen a través de la industrialización y democratización de la misma y esto ocurre, principalmente a través de la fotografía. Uno de los primeros pasos que se dieron para ello, se produjeron gracias a la aparición de estas ligeras primeras cámaras como Brownie. La realidad sensible a ser fotografiada se amplía y el campo de lo doméstico se incorpora a la imaginería hasta entonces existente. La realidad que permanecerá plasmada, se descubre a través de los encuadres fotográficos. Ya no se encuadra con un fin experimental, científico o social, en manos de unos pocos; se encuadra una realidad diaria y aun más cercana a las personas. En efecto, al hacer más accesible y de fácil manejo, el propio acto de fotografiar, se amplían las perspectivas y posibilidades de la imagen. Son más personas las que se aventuran a la realización de imágenes a través de la fotografía. Son más puntos de vista que se lanzan a reflejar el entorno. Son más realidades nuevas las que se obtienen a través de un encuadre que es el que define esa línea de separación entre la realidad que nos rodea y la nueva realidad de la imagen. La socialización de la fotografía afecta directamente a la forma de fotografiar. El propio acto pierde en solemnidad y exclusividad, el lenguaje empieza a ampliarse al igual que las perspectivas de lectura. Esa lectura de la realidad, para poder ser posteriormente reflejada en la imagen fotográfica, se realiza a través del encuadre. Si nuestra realidad se amplía a través de un medio que se ha aligerado y cuyo manejo se ha convertido en algo más accesible para un número de usuarios en crecimiento, las lecturas de ésta, se verán igualmente dilatadas. La dinámica de mirar la realidad a través del “corte” o del marco, se abre no solamente al especialista sino a cualquier persona que tenga su propósito en esa forma de mirar y de representar.

Los mecanismos de estas cámaras, desde aspectos de tamaño y peso, se desarrollarán más aun en años venideros. Las cámaras no sólo son más fáciles de manejar y entender, sino que se aligeran y esto hace que se puedan transportar y llevar a muchos más lugares. Al contar con un material más ligero la cámara “se movilizó”. Era posible hacer fotografías desde la ventana de un avión o desde la punta de una montaña, por tanto empezaron a aparecer nuevos elementos de nuestro entorno que podían ser fotografiados. La cámara empezó a movilizarse por espacios y lugares que anteriormente eran difícilmente imaginables. También ayudaron a ello otros inventos que seguían desarrollándose, como por ejemplo el flash o los primeros sistemas de iluminación artificial. Habría que decir que, paralelamente y como consecuencia directa de estos avances en la capacidad de la representación, la mentalidad y sobre todo la mirada del fotógrafo empezó a considerar nuevos espacios o situaciones como posibles escenas sensibles a ser representadas. Lugares que anteriormente nunca se hubiesen considerados de un gran interés o dignos de suficiente belleza para ser retratados, comienzan a ser estimados para su figuración. Igualmente, podía haber elementos de la realidad que no eran considerados para la representación pero que, motivados por la movilidad y accesibilidad de un mecanismo que podía recoger todas estas entidades empezaron a aparecer en las imágenes. La evolución y la movilidad de la cámara, influyeron en sus puntos de vista, aun así no hay que olvidar que es la intención de dar un sentido, lo que hace que se utilicen dichos avances para la significación propiamente dicha de la imagen.

El encuadre, en este caso, estará influenciado por esa accesibilidad y facilidad de la realización de la imagen misma. No hay que olvidar que el

encuadre no es únicamente la composición que se produce al “cortar” esa realidad, sino que incluye todas las circunstancias que le rodean como “corte” y punto de partida de esa nueva realidad que aparecerá en la imagen. Si nuestra realidad es más accesible a la representación y reproductibilidad de la misma a través de la mirada que va a encuadrarla, se convertirá, al mismo tiempo, en más cercana. Esto, por supuesto, afectará también a la mirada del artista y comenzará a reflexionarse sobre cómo esa mecanicidad e industrialización de la imagen, afecta al verdadero propósito y representación de la misma. Así pues, afirma Felici, “la era de la reproductibilidad técnica produjo una subversión del propio concepto de arte” ²².

Uno de los filósofos implicado dentro de estas divagaciones relacionadas con el ámbito del arte es Walter Benjamin. Su perspectiva de reflexión se situaba dentro del marco del pensamiento de la Escuela de Frankfurt, junto a otros como Horkheimer, Adorno, Habermas o Marcuse y presentaba una gran preocupación por las características sociales del arte en todas sus formas. Para Benjamin, la reproducción técnica producía una atrofia (casi eliminación) de lo que él describía como “aura” de la obra de arte, es decir, para él la técnica reproductiva desvinculaba lo reproducido del ámbito de la tradición. Se podría decir que es la pérdida de la condición del “original” con el contrapunto de la accesibilidad o de la posibilidad de acceso de una obra a través, precisamente, de su reproducción ²³.

²² Ibid., p. 118

²³ MAIER, Margit. Mehr als nur ein Augenblick. Zu Walter Benjamins “Die kleine Geschichte der Photographie”. Hauptseminar: Walter Benjamin, 2004.

Vemos cómo la aparición de la fotografía provocó una profunda transformación sobre la concepción del propio arte porque hasta entonces, el valor de la obra de arte, su “autenticidad”, se basaba en el antiguo ritual que se había venido dando a lo largo de la historia y en el que adquirió su valor original. Pero sobre todo, la aparición y consolidación de la fotografía supuso un cambio en la propia forma de concebir la sociedad desde sí misma. Es a través de las imágenes fotográficas, donde la sociedad empieza a representarse a sí misma, observándose, desde el visor de una cámara, para ser seleccionada y recortada y de nuevo asimilada.

BLOQUE 1.2

EL MATERIAL LIGERO Y LA PELÍCULA DE 35MM: LA CÁMARA UR-LEICA (1914)

A finales del siglo XIX y en el proceso de cambio de siglo, se producen abundantes transformaciones en prácticamente todos los aspectos de la sociedad occidental y, en consecuencia, en su forma de relacionarse con su entorno. Nos vamos a encontrar con una sociedad que se industrializa, se basa en avances técnicos y científicos, se mecaniza, se democratiza... La sociedad y todos los adelantos que se van produciendo, se reinventan continuamente basados en el progreso y el avance. Los recientes inventos se suceden unos a otros en prácticamente todos los campos ²⁴. En Fotografía aparecen nuevos descubrimientos en los dispositivos, los soportes, los mecanismos, las películas, los químicos, las ópticas, los sistemas de medición, las posibilidades de iluminar, los modos de sujeción, las cámaras... Se produce una sucesión de todo tipo de nuevas investigaciones e inventos, cimentados unos en otros o, en otras ocasiones, apoyados en otras disciplinas que a su vez evolucionan a velocidades trepidantes.

Estos avances sentarán las bases de la fotografía actual y los usos que hacemos hoy en día de ella. La industrialización de la imagen fotográfica, como mencioné anteriormente, a través de la cámara Kodak 100 Vista y posteriormente a través de la cámara Brownie, hizo, no sólo a la fotografía y su manejo, más accesible a la sociedad, sino a la propia imagen, ampliando los puntos de vista y las realidades sensibles a ser encuadradas y registradas. Hoy en día eso ha llegado hasta la circunstancia de convertir nuestra sociedad en una “sociedad de la imagen” y ha ido aun más allá con

²⁴ VILLACAÑAS BERLANGA, José Luis. La filosofía del s. XIX. Volumen 23 de Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. Editorial Trotta, S.A. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 2001.

la aparición de las cámaras digitales y la comunicación en redes a través de los *mass media*, precisamente, llevando a esta sociedad de la imagen a reemplazar incluso al propio uso del texto en nuestros sistemas de comunicación. ¿Quién no ha mandado hoy en día una foto a través del teléfono para indicar dónde se encuentra o dónde está comiendo, sin tener que hacer así, ninguna descripción a través del lenguaje escrito?

Desde esta perspectiva hay que plantear que, contextualizando estas circunstancias, el punto de vista del fotógrafo evoluciona y también su forma de mirar a través del visor de la cámara. En esta carrera de avances y descubrimientos no podemos dejar de lado la propia acción del fotógrafo a través del encuadre, es decir, el propio encuadre también se vio directamente afectado por estos avances. Podemos decir que se produce una doble influencia a la hora de pensar en la evolución del encuadre, por una parte, la forma de mirar del fotógrafo, influenciado por su época y por todos los acontecimientos que se están produciendo. Por otra, la influencia directa que imponen los avances técnicos en las cámaras fotográficas que hacen, que la manera de fotografiar, también vaya transformándose. El encuadre se ve profundamente determinado por esta evolución, las cámaras van aligerándose, los visores van evolucionando, se van descubriendo y adaptando nuevas ópticas y, sobre todo, se van imponiendo nuevos formatos que serán los que implanten una superficie, con unas proporciones muy determinadas, sobre la cual quedará registrada la imagen.

En este capítulo hago hincapié en uno de los inventos, dentro de la evolución del dispositivo fotográfico, que influenciaría a la fotografía profundamente y, aunque no se mencione muy a menudo, al propio encuadre. La

aparición, en los comienzos, de la cámara Ur-Leica y con ello del material ligero, proporcionaría al fotógrafo aun más movilidad y ampliaría de manera decisiva las opciones del punto de vista. Pero también se implantaría un formato que ha llegado hasta nuestros días y que se ha establecido, de manera general, como standard. La cámara Leica no sólo supuso la “aligeración” del material fotográfico y, por tanto, la movilidad del fotógrafo, supuso también la implantación del formato de 35mm y con ello, de la proporción 3:2. La superficie sobre la cual se construirá la imagen fotográfica partirá mayoritariamente de estas proporciones. Con esto no estoy afirmando que no existieran otros formatos que, incluso, se ajustaban de forma más idónea a los diferentes propósitos del fotógrafo. Es cierto que seguirán y siguen existiendo diferentes cámaras que aportan otros formatos, por lo tanto, otras proporciones que indudablemente pueden proporcionar una mejor calidad de imagen u otras superficies posibles sobre las que dejar reflejada dicha imagen. Esto no deja de llevarnos a la difícil cuestión de plantearnos si existen formatos más idóneos y en función a qué.

Desgraciadamente esta pregunta, aunque esencial y muy interesante, nos alejaría del tema principal de esta investigación ya que habría que profundizar en varios planteamientos, características técnicas y aspectos para analizar, por un lado, los diferentes propósitos del fotógrafo, por otro, las propiedades concretas adyacentes a cada una de las naturalezas técnicas de todos los formatos empleados y, por último, las diferentes maneras de resolver estos procesos por parte del autor de la imagen para la obtención del resultado final según sus intenciones. La complejidad y el atractivo de este tema lo dejamos para investigaciones que puedan profundizar en su

análisis de manera precisa que, sin duda, esclarecerían, si sus planteamientos son adecuados, muchas dudas que se encuentran en lo más profundo de la propia naturaleza del lenguaje fotográfico.

Los que nos dedicamos a la fotografía hemos empleado, en la mayoría de los casos, diferentes formatos para la realización de nuestras imágenes y nos encontramos en muchas ocasiones, eligiendo entre proporciones como por ejemplo el 1:1, el 1,33:1, el 16:9 o el clásico 3:2, entre otras. Las propias películas han evolucionado presentando posibilidades como lo hizo la de 120 que terminaba ofreciendo opciones entre el 6x4,5, 6x6, 6x7, 6x8, 6x9, 6x12 y 6x17cm.

Aun así, no podemos negar la importancia que ha ejercido la película de 35mm y su influencia en el marco que va a definir la propia imagen fotográfica debido a la estandarización de los formatos y también, porque no decirlo, al conservadurismo de los propios fotógrafos. Nuestras imágenes se adaptarán a esta proporción para, por otra parte, adaptarse al mercado y, en consecuencia, muchos de los mecanismos de procesado de imagen. La aparición del formato de 35mm a manos de Oscar Barnack supuso una profunda transformación en el mundo de la fotografía y, en consecuencia, en el mundo de la imagen.

La idea revolucionaria del alemán constituyó en fabricar una cámara fotográfica que utilizara rollo de película de 35mm. En 1905 Barnack trabajaba para la fábrica de instrumentos ópticos Carl Zeiss, probando la sensibilidad de los rollos que iban a ser utilizados para las películas de cine.

Aunque su trabajo estaba centrado en los materiales para el mundo del cine, Barnack era muy aficionado a la fotografía pero tenía el problema que sufría de asma y se asfixiaba cuando, entre otras situaciones, tenía que transportar las cámaras de placas que por entonces eran muy pesadas. Ese fue uno de los motivos principales por el que Barnack se planteó la posibilidad de construir una cámara más pequeña, con buena calidad de imagen pero ligera y fácil de transportar. Ya en 1905 tuvo la idea de reducir el tamaño de las placas de película fotográfica cuando trabajaba en un exposímetro para cine.

El formato 18x24mm era el tamaño de las películas para las cámaras de cine de la época. Se le ocurrió entonces que si había cámaras de cine que utilizaban esos rollos, sería posible construir una cámara fotográfica que utilizara la misma película. Esta cámara sería muy pequeña y fácil de transportar, sobre todo para él que sufría esos problemas de respiración. El inconveniente que observó fue que con ese formato no se obtenían fotografías de buena calidad. Así que decidió doblar el tamaño de la película de cine de 18x24mm, obteniendo de este modo, una película de 24x36mm. Este último tamaño de película era óptimo para ampliarlo posteriormente y las fotografías que se obtenían eran de mucha mejor calidad ²⁵.

De esta manera, mostró su invento a la dirección de Zeiss, la empresa donde trabajaba, que rechazó sin embargo, esta adaptación, argumentando que ese tamaño nunca podría rivalizar con las placas de la época. Zeiss siempre se arrepentiría de esta decisión.

²⁵ CASTELLANOS, Paloma. Diccionario histórico de la fotografía. Ediciones Istmo. Madrid. 1999.

Decepcionado, en 1911 Barnack se marchó de Zeiss y se incorporó a la empresa, denominada en ese momento E. Leitz Optische Werke, que más tarde se llamaría Leica. Ernst Leitz era un prestigioso óptico alemán y colocó a Barnack como encargado del desarrollo de microscopios para la firma. En Leitz vuelve a proponer el mismo proyecto pero a diferencia de lo que le pasó en la compañía Zeiss, Ernst Leitz le anima a trabajar en su diseño. De esta manera, los primeros prototipos fueron construidos por Oskar Barnack en E. Leitz Optische Werke en 1913. De hecho, las primeras cámaras Leica surgieron como simples mecanismos para poner a prueba los objetivos elaborados por la empresa, no con ánimo de fabricar cámaras completas ²⁶.

En 1914 la Ur-Leica se convierte en la primera cámara compacta de película de 35 mm de la historia. Las fotografías realizadas por Barnack con esta cámara fueron de muy buena calidad para entonces y sus buenos resultados propiciaron la construcción de 20 nuevas cámaras para experimentación que serían después probadas por periodistas, técnicos y directivos de la firma. En ese año, Ernst Leitz se llevó un segundo prototipo de la Ur-Leica en un viaje a Nueva York. Volvió entusiasmado por los buenos resultados de la cámara y animó a Barnack para que siguiera desarrollando su invento. El 12 de junio de 1914, apenas dos meses antes del comienzo de la Gran Guerra, Leitz solicitó la patente de la cámara Ur-Leica ²⁷.

²⁶ GIEBELHAUSEN, Heinz. Neue Deutsche Biographie (NDB): Barnack Oskar. Band 1, Duncker & Humblot. Berlin 1953.

²⁷ SOUGEZ, M.L.; Pérez Gallardo, H. Diccionario de historia de la fotografía. Ediciones Cáte-

Cámaras pequeñas, ligeras, fiables, objetivos intercambiables, excelente calidad de imagen...era el deseo de cualquier fotógrafo de la época. Las Leica (Leitz Cameras) gustaron a muchos. Gracias a su pequeño tamaño se hizo famosa entre los fotógrafos profesionales y los aficionados. Otros se mantenían en la opinión de que un negativo de 24x36mm nunca sería comparable a una placa de casi 13x18 cm, lo cual no era falso pero en su contra seguía el problema del tamaño y peso del dispositivo fotográfico.



UR-Leica, primera cámara diseñada por Oskar Barnak. 1914

La aparición de la cámara ligera ha contribuido a la ampliación y a la movilidad del punto de vista del fotógrafo. Antes de la invención de la cámara Leica en 1914 hubo ya muchos intentos y muy logrados algunos, de movilizar la cámara. La fotografía empieza a mostrar otros mundos o la existencia de todo aquello que hasta ese momento se conocía a través de la literatura o la pintura. Con la cámara creada por Barnack muchas

cosas empezaron a cambiar. Aparte de la evolución técnica, surgió al mismo tiempo y como consecuencia una evolución en el punto de vista del fotógrafo.

EL FORMATO DE 35MM Y SUS PROPORCIONES

El material ligero estuvo liderado por la cámara Leica aunque ya había evolucionado anteriormente en esa dirección, como he mencionado antes, por ejemplo, con las cámaras de Kodak, entre muchas otras que fueron apareciendo. Pero lo que introducía la Leica, quizá sin ser realmente consientes en ese momento de lo que verdaderamente significaba, era el formato. El formato de 35mm condicionaba la ventana, o mejor dicho, el cuadro, en el que los fotógrafos iban a contener la realidad que se encontraba ante ellos. La proporción de la película de 35mm no restringía completamente la manera de ver a través de la cámara pero sí, las dimensiones del rectángulo en el que se tenía que componer la nueva realidad fotografiada. La consecuencia es directa, dentro de esa proporción se va a crear una nueva realidad partiendo de la que se tiene ante la mirada y las relaciones que se crean entre los diferentes elementos plásticos dentro de la composición, actuarán en función de esa proporción.

En fotografía la relación del formato de 24x36mm (el correspondiente a la película de 35mm) supone la relación entre los lados del rectángulo, es decir, la relación entre el lado largo y el corto del fotograma. En este caso,

la proporción es de 3:2 ²⁸. El cine, tal y como mencioné anteriormente, empleaba el formato de 18x24mm cuya proporción es, en este caso, de 3:4. La necesidad de más superficie fue lo que llevó a Barnack a unir dos fotogramas de cine y obtener así un tamaño de 24x36mm. El 3:2, por tanto, es una proporción de formato más alargada que el 4:3, probablemente demasiado, habiéndose producido varios intentos por llevarlo de nuevo al 4:3 del cine.

Hay que tener en cuenta las proporciones que a lo largo de la historia de la representación ha tenido el cuadro y ponerlo en relación a nuestro sistema perceptivo. Estas proporciones no eran en vano, aunque, en muchas ocasiones, las pinturas se tuvieran que adaptar a estructuras ya dadas por una arquitectura o a tamaños de lienzo forzados. También es cierto que las proporciones de los cuadros de representación, estaban meditadas desde sus inicios y ya desde la antigüedad se conocen estudios de la influencia del tamaño de estos cánones. Por poner el ejemplo más evidente, podría hablar sobre el número áureo que se relaciona estrechamente, además, con las sensaciones proporcionadas por nuestro sistema de visión. Las características de estas proporciones se conocen desde los tiempos de Euclides o anteriores (aunque se dice que fue él, el primero que comenzó a hacer un estudio formal sobre el número áureo), entre otras cosas, porque son proporciones que vienen de la naturaleza. Estas proporciones se han utilizado posteriormente, no sólo en la representación, sino en muchos otros ámbitos, como por ejemplo, en la construcción de los violines, don-

²⁸ CLERC, J.R. Fotografía: Teoría y práctica. Ediciones Omega. Barcelona. 1975. p. 192

de la ubicación de las efes (los orificios) está relacionada con el número. El valor numérico de la proporción áurea es de 1,618, por lo que la diferencia entre ese valor y la proporción del fotograma de 35mm, es bastante pequeña, siendo el fotograma ligeramente más alto que un rectángulo áureo ²⁹.

Si se establece una relación entre el formato de 35mm y el número áureo habrá que vincularla, a través de esa proporción, a la manera en la que deben organizarse los elementos que compondrán la imagen. En este caso, la proporción no viene dada por la naturaleza sino por una invención humana con la utilización de un mecanismo, en este caso, de una cámara. A partir de la implantación del formato de 35mm las cámaras se tendrían que adaptar a esa proporción y por tanto, la manera de mirar y de encuadrar, a través de ellas. El fotógrafo, instruido por su oficio, tiene una sensibilidad especial para ver la realidad que le rodea pero su visión se despliega a través de los mecanismos que le impone el dispositivo fotográfico, por lo tanto, su mirada está inevitablemente filtrada y dirigida por esa forma de “ver” que tiene la cámara y que es distinta a la visión natural que tiene nuestro sistema perceptivo.

Nuestra visión abarca unos 180 grados aunque el punto de atención, es decir, donde enfocamos, solo cubre unos 30 grados. Los bordes de nuestra visión los percibimos pero no los enfocamos. Si queremos enfocar los laterales mirando al frente debemos mover la cabeza o los ojos ³⁰.

²⁹ LIVIO, Mario. La Proporción Áurea. La historia de phi, el número más sorprendente del mundo. Editorial Ariel S. A. Barcelona. 2009.

³⁰ TORTORA, G.J.; Derrickson, B. Principios de anatomía y fisiología. 11ª ed. Editorial Médica

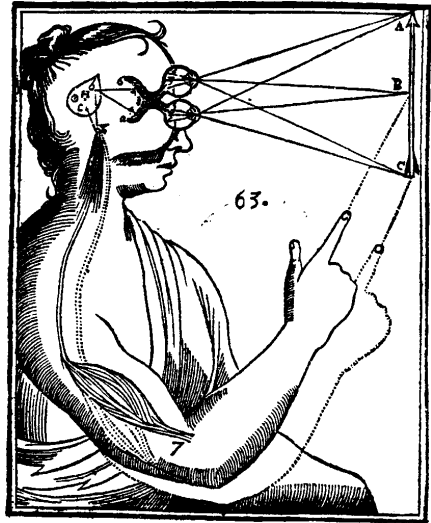


Diagrama de Descartes. 1644

La realidad, cuando se ve a través de la cámara, cambia de alguna manera, incluso utilizando objetivos que hacen que lo que se vea sea más próximo a nuestra visión. Cuando fotografiamos miramos la realidad con una intención muy concreta, aunque no sepamos, en algunos casos, exactamente qué queremos fotografiar o cómo lo queremos fotografiar. Nuestra forma de mirar cambia, es como si se sumergiera en una búsqueda. Los objetos observados a través del visor emergen, de alguna manera, con mayor fuerza. Su presencia, la relación con los otros objetos, con las otras formas, se altera y adquieren una nueva “realidad” dentro del marco distinguido por las proporciones de la película empleada. A través de este cuadro captamos el espacio y lo aislamos del resto. Esto provoca, inevita-

blemente, que ciertos elementos en la imagen creada adquirieran valores distintos a los que tenían en la realidad fuera de la imagen. Aunque el cuadro de una imagen pueda tener distintos formatos o incluso formas (circulares, cuadradas, rectangulares), los elementos que queden dentro de él se organizarán creando nuevas relaciones entre ellos que, a su vez, dotarán de significación a esa imagen. Pero sin duda, la influencia de los formatos que componen ese margen va a ser determinante a la hora de significar la propia imagen y va a influenciarla, tanto en el momento de la captación, como en el de la observación.

A pesar de la importancia del formato de la película de 35mm y de los efectos y relaciones de sus proporciones hay que aclarar un aspecto importante. La proporción de la película, como ya mencioné anteriormente, es rectangular y, tomando como punto de partida la colocación horizontal, algo alargada. Antes he hablado de la relación con el número áureo y las afecciones que estas proporciones tienen incluso en otros campos. Es importante señalar, aun así, que este formato, en relación a nuestro sistema perceptivo, sigue siendo algo más alargado como proporción. Incluso se pueden tomar como ejemplos los propios marcos utilizados por la pintura, donde la dimensión del cuadro era algo más cuadrada. Se puede afirmar, por tanto, que la proporción de 3:2 es algo más alargada para lo que la sensación de nuestro sistema perceptivo está acostumbrado. Y en este caso tenemos, por ejemplo, la relación que hasta hace muy poco, tenían los propios televisores. Al igual que en el cine, esta relación era de 4:3.

En nuestro sistema de visión tenemos un espacio más amplio hacia arriba y abajo y más reducida la sensación panorámica hacia los laterales ³¹.

La visión humana responde, por tanto, a un formato algo más cuadrado que el que proporciona la película de 35mm. Pero esta pequeña diferencia de proporción no era un motivo suficientemente considerable en comparación con las otras dificultades que presentaba el dispositivo fotográfico de tamaño y peso y que hacía que la toma de imágenes aun fuera dificultosa. Al fin y al cabo, se estaba adaptando el formato de cine a las cámaras fotográficas y en este ajuste se solucionaron muchos problemas. Quizá en aquella época no eran conscientes de la verdadera repercusión que tendría ese nuevo formato y evidentemente no podrían llegar a saber que el formato de 35mm sería ajustado a todo tipo de cámaras que llegarían a aparecer, junto a nuevos avances, a lo largo de la historia de la fotografía. En las primeras cámaras Leica se perdería calidad de imagen en comparación a las cámaras de formatos más grandes y la proporción que presentaba el formato puede que no se ajustara de la manera más real a nuestro sistema de visión pero avanzó tanto en otros aspectos técnicos, que ha llegado hasta nuestros días. Incluso con la aparición de las cámaras digitales, se ha seguido adaptando este formato a los nuevos sistemas de sensor.

³¹ AIVAR, Pilar; GOMEZ, Leonel; MAICHE, Alejandro; MORENO, Ana; TRAVIESO, David. Sistemas sensoriales y motores [en línea]. Universidad Oberta de Catalunya. PID_00153742. [Consultado 18 julio 2014] p.20. Disponible en http://cv.uoc.edu/~grc0_002790_web5/PID_00153738/web/main/materias/PID_00153737-2.pdf

Es interesante este aspecto de la expansión y adaptación del formato de 35mm hasta en la aparición de las nuevas cámaras digitales. A pesar de la importancia de otros formatos o incluso a la permanencia de los grandes formatos que ofrecen mayor calidad de imagen, el 35mm se ha mantenido como formato estándar, tanto en las cámaras de aficionados como en la de los profesionales. Es cierto que para el mercado de cámaras, que empezaban a producir a niveles industriales, era mucho más fácil adaptarse a un formato que a muchos diferentes y a su vez todos los utensilios que orbitaban alrededor de las cámaras, como los objetivos, las máquinas de revelado, los papeles de impresión, etc. Incluso en la era del digital, esto fue un factor preeminente para poder mantener ciertos parámetros y criterios de las cámaras analógicas e ir “modernizándose” de una manera más gradual hacia el material digital. Aunque había una lucha feroz entre las grandes marcas que había en el mercado por este nuevo paso en la historia y en la técnica de la fotografía, marcas como Canon, sacaron cámaras digitales a la venta en las que se podían seguir utilizando en los nuevos dispositivos los objetivos de las antiguas cámaras analógicas.

Habría que terminar diciendo, por último, que no para todas las imágenes funciona igual una determinada proporción. En retratos, por poner un ejemplo, casi todas las imágenes se encuadran mejor en una proporción entre 4:3 y 5:4 para tomas horizontales y 3:4 y 4:5 para las verticales, aunque también puede haber situaciones o encuadres que se beneficien del formato 3:2 en horizontal ó 2:3 vertical. Óscar Barnack buscó un buen compromiso entre tamaño (peso) y calidad de ampliación, sin embargo, si hubiera tenido un sentido menos práctico y más “artístico” de las proporciones, probablemente su elección hubiese sido otra. No podemos olvidar

que la fotografía ha sido fruto de un largo desarrollo de instrumentos ópticos y avances técnicos de todo tipo pero ha tenido siempre a sus espaldas su origen como dispositivo que estaba tradicionalmente al servicio de la pintura, cuyo objetivo era reproducir con la mayor fidelidad posible la realidad y, en este caso, la cámara Leica, ofrecía, en muchos aspectos, un gran adelanto en este cometido. La Leica era una cámara ligera, pequeña y resistente y con esas características las posibilidades de documentar la realidad eran más accesibles y fáciles. La documentalidad fotográfica ha sido considerada, durante mucho tiempo, como uno de los valores más importantes de este medio de expresión. Así, apunta Marcial Felici, la “... aparición de las primeras cámaras Leica produjo también un giro importante en la forma de documentar la realidad y esto estuvo acompañado, además, por varios momentos históricos” ³².

MATERIAL LIGERO, UNA NUEVA MANERA DE DOCUMENTAR

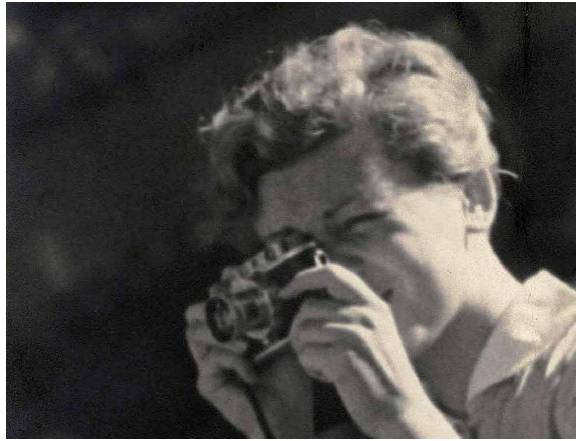
Uno de esos momentos de la historia occidental que ofrecería la posibilidad de evolución en la fotografía documental y donde fue decisivo el papel de la cámara Leica, fue, desgraciadamente, el periodo de la guerra civil española. A finales de los años treinta, cientos de reporteros europeos llegaron a España para cubrir el conflicto armado y es entonces cuando se descubre la verdadera utilidad de las cámaras de tamaños más pequeños. La guerra civil española sería el primer conflicto bélico en el que las

³² MARCIAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2010. p. 59

imágenes se toman en el frente de batalla o poco después de la misma ³³. No hay duda que esta cercanía o este estar en el propio lugar donde se estaba combatiendo, ofreció imágenes desgarradoras, como nunca antes se habían visto. Se puede decir que esta guerra marcó un punto de inflexión en el mundo de la fotografía profesional. Los reporteros de guerra verían aquellas pequeñas cámaras como una herramienta fiable y resistente para el campo de batalla ³⁴. La cámara se había aligerado hasta tal punto que podía registrar la realidad incluso en situaciones tan extremas como una guerra. No sólo no costaba transportarla, sino que, como se había vaticinado muchos años antes, la cámara era casi una extensión más del fotógrafo. Le acompañaba a todas partes y en todo tipo de situaciones, sobre todo, en las más exageradas que eran las más interesantes de documentar, para que todo el mundo, desde sus propias realidades, tuviera conciencia de esas circunstancias tan ajenas a él. Dos de los fotógrafos más representativos en este sentido serían Robert Capa y Gerda Taro, ya que fueron fuertes defensores de este tipo de cámaras, llevando con ellos de manera inseparable una Leica y una Rolleiflex, que les permitía moverse con agilidad por los frentes de batalla. Las imágenes que se obtenían eran la noticia y, en ese momento, no importaba si su calidad era comparable o no con las cámaras de placas. La cuestión es que las cámaras pequeñas habían alcanzado a ser lo suficientemente robustas para soportar un trato duro y sus imágenes alcanzaban una calidad suficientemente buena como para ser ampliadas y aparecer como titular de un periódico o una revista.

³³ GUERRA DE LA VEGA, Ramón. Historia de la fotografía. Tomo 2: Il República y Guerra Civil (1931-1939). Street Art Collection. Madrid. 2005.

³⁴ LEDO, Margarita: Documentalismo fotográfico: Éxodos e identidad. Cátedra. Madrid. 1998.



Gerda Taro fotografiada con la cámara Leica III 1933

El 1 de septiembre de 1939 Alemania invade Polonia y comienza la Segunda Guerra Mundial. Los reporteros de guerra acudirían con sus tradicionales cámaras de placa. Sin embargo, con la experiencia de España, otros muchos irían provistos de cámaras de 35mm, buscando imágenes impactantes en los frentes de batalla ³⁵. La película flexible, en formato medio o en 35mm cobraba cada vez mayor importancia y las cámaras telemétricas comienzan a ser populares en todo el mundo. Muchas de las imágenes de la Segunda Guerra Mundial hubieran sido imposibles de tomar con una cámara de placas ³⁶.

No sólo se documentaban las guerras en esos años. Otros fotógrafos documentalistas, como por ejemplo, Henry Cartier Bresson , también su-

³⁵ OLMEDA, Fernando. Gerda Taro. Fotógrafa de guerra. El periodismo como testigo de la historia. Debate. Barcelona. 2007.

³⁶ RYAN, Cornelius. El día más largo. Inédita Editores. Madrid. 2004.

cumben ante los encantos de la Leica, muy apropiada para tomar imágenes espontáneas y no se separarían nunca de sus cámara, documentando a través de ellas, medio mundo. En este caso, cuando hablamos de fotografía documental, estamos aludiendo al reportaje fotográfico pero, sobre todo, a la fotografía de prensa o fotoperiodismo. Debido a la naturaleza e implicaciones de la terminología, los términos *fotoperiodismo* y *fotografía documental*, han suscitado muchos debates bastante complejos relacionados con las nociones de verdad y autenticidad. Es verdad que la fotografía posee la habilidad de describir “literalmente” la apariencia visual, aun así no podemos dejar de sostener que también, a través de ella, se interpreta, se construye o se puede llegar a manipular de forma subjetiva la realidad para presentar una visión o idea particular. El debate sobre verdad y realidad ha rodeado a la fotografía desde sus inicios y es un tema que desviaría el sujeto central de esta investigación, existiendo además, un considerable volumen de obras que se adentran, con más o menos acierto, en este aspecto y que ha conllevado, desde demasiado tiempo y sigue implicando, cierta polémica.

La implantación de la fotografía de prensa tuvo una repercusión muy importante en la percepción del mundo que tenía la masa social. Empezaron a aparecer nuevos tipos de publicaciones y las revistas y periódicos cada vez aprovechaban más la imagen para la descripción de sus contenidos. La imagen fotográfica representaba esa faceta descriptiva e innegable de la realidad. La accesibilidad que se produjo a través de estos adelantos, como el que supuso la aparición del material ligero a través de la cámara Leica, de la técnica y la acción fotográfica, no sólo implicaba un avance a la hora de hacer las fotografías, sino que conllevaba una manera de acer-

car, a través de la apariencia visual del mundo, otras realidades que en la mayoría de las veces, serían inaccesibles. Y esta accesibilidad del material fotográfico podría decirse que provocó, casi de manera metafórica, una accesibilidad al mundo y a una nueva manera de observarlo.



Larry Burrows nos mostró el lado cruel y al mismo tiempo humano de la guerra. Siempre con su equipo a cuestas, consiguió contar y dar a conocer la verdad y la Historia. Fue asesinado mientras fotografiaba en Laos. 1966

BLOQUE 1.3

LA APARICIÓN DEL COLOR COMO ELEMENTO DE SIGNIFICACIÓN EN EL ENCUADRE

La introducción del color como elemento determinante a la hora de encuadrar dentro de este bloque, donde se plantean diferentes avances técnicos en la evolución de la fotografía, no era del todo clara. No cabe duda que el color es un elemento determinante a la hora de significar. Desde los inicios de la historia de la representación, el color ha sido uno de los elementos más decisivos y sustanciales en cualquier tipo de manifestación artística. La simbología y la teoría del color han sido estudiadas ampliamente a lo largo de la historia, incrementando los contenidos de conocimiento de la materia, entre otros aspectos, a través del avance y la adaptación a los diferentes tipos de pensamiento que se iban desarrollando en cada época. Igualmente, la afirmación sobre la importancia del color en el propio acto de encuadrar, es algo ineludible. Entre otros motivos, es por ello que más adelante, en el último bloque, se desarrollará más a fondo este concepto dentro del análisis icónico de la propia imagen una vez encuadrada y los elementos compositivos que la construyen a la hora de significar. Aun así hay que tener en cuenta que, aunque la percepción del color se produzca en todos nosotros en una zona concreta del cerebro, con esto quiero decir que es una experiencia fisiológica que se produce en todos los seres (sanos) por igual, no es lo mismo la manera de emplear los colores en el lenguaje fotográfico que en el pictórico o en otros modos de comunicación y expresión y sobre todo, tienen diversidad de significaciones adquiridas por la tradición socio-cultural.

Por otra parte, la aparición del color en fotografía no fue un acontecimiento que sucedió desde la aparición de esta técnica tal y como la entendemos hoy en día, sino que la inclusión del color, como objeto de significación en la composición de la imagen fotográfica, surgió como parte de

la evolución técnica de la misma. En efecto, supuso la introducción de un elemento más a la hora de construir la imagen fotográfica o incluso como motivo principal de la misma, algo que, en todos los años anteriores, no se podía dar y suponiendo un ejercicio de abstracción, tanto por parte del fotógrafo como del espectador, al tener que traducir los colores de la realidad a una escala de grises. En realidad y por este motivo, este proceso, en sus inicios, era más complicado. La traducción de los colores al blanco y negro, que era la escala de tonos principalmente utilizada o a tonos monocromos, que eran el resultado de los químicos empleados para la obtención de la imagen, implicaba precisamente, que se excluyera el valor de significación del color en la imagen fotográfica.

Es por esta razón que, dentro de la evolución técnica en la historia de la fotografía, la aparición de los materiales que consiguieron reproducir el color, supuso la incorporación de un elemento más a la hora de plantear la imagen, de significarla y, por supuesto, de tenerlo en cuenta a la hora de encuadrar. La aparición del color no entrañaba un cambio a la hora de mirar la realidad a través de la cámara, sino que supuso un cambio a la hora de tenerlo en cuenta como un elemento plástico al que por fin se podía sacar partido a la hora de significar.

ANTECEDENTES

A finales del siglo XIX ya se empezaban a realizar los primeros experimentos dirigidos a conseguir imágenes en color pero no daban buenos resultados ya que no conseguían fijar la imagen ni podían evitar que el color se desvaneciera poco tiempo después del revelado.

Antes de la aparición de las primeras imágenes a color y teniendo como aspiración la obtención de imágenes que se parecieran más a la realidad, se aplicaba la técnica del coloreado a mano de las fotografías monocromas. Aunque esta manera de colorear las imágenes se empleó bastante en Europa, la técnica ganó gran popularidad en Japón, donde la práctica se convirtió en una respetada y refinada forma de arte a partir de la década de 1860. Las habilidades refinadas de los acuarelistas japoneses y grabadores en madera, se aplicaban con éxito a la fotografía europea ³⁷.



Tamamura Kozaburo. A Rainy Day in Old Kyoto. Tamamura Kozaburo fue un fotógrafo japonés (nacido en 1856 y fallecido posiblemente en 1923) que fue uno de los creadores del "Yokohama Shashin" (fotografías turísticas Sobre el año 1900

En el año 1860 la técnica fotográfica da un paso importante en su historia, produciéndose la primera fotografía en color permanente. Fue el

³⁷ BENNETT, Terry. *Early Japanese Images*. Charles E. Tuttle. Vermont. 1996.

físico escocés James Clerk Maxwell (1831-1879) quien logró fijar la que se considera la primera fotografía en color. Los experimentos de Maxwell demostraron que se podía obtener cualquier color a partir de la mezcla de la luz que desprendían los tres colores primarios (rojo, verde y azul) según la proporción que se empleara, es decir, siguiendo el sistema aditivo pero aplicado a la fotografía. Este sistema recibió el nombre de *tricomía*. Maxwell proyectó tres transparencias de una cinta de tartán sobre una pantalla. Frente a cada proyector colocó una placa de cristal coloreada: una roja, una azul y otra verde. Cada una era teóricamente un registro de los rayos rojos, azules y verdes reflejados por la cinta. De esta manera apareció la que se considera hoy en día, aunque aun con cierto escepticismo, como primera imagen en color titulada *Tartan Ribbon*.



Placas rojo, verde y azul de James Clerk Maxwell. 1860

La experimentación para conseguir producir el color automáticamente mediante procedimientos fotográficos fue constante y se sucedieron numerosos adelantos en dicha búsqueda, como las primeras “supuestas” imágenes en color de Levi L. Hill en 1850, los avances de Gustave Le Gray en 1851 y posteriormente de Scott Archer que desembocaron en 1873 en el descubrimiento de Hermann W. Vogel que sostenía que la placa de co-

lodi6n h6medo, s6lo sensible al azul, pod6a hacerse m6s sensible al verde trat6ndola con tintes, los experimentos de Gabriel Lippmann en 1891 a trav6s de transparencias o m6s tarde, los descubrimientos de John Joly en 1893 que permit6an observar directamente la fotograf6a en color sin necesidad de aparato alguno, por nombrar someramente algunos de estos avances, sin entrar en especificaciones t6cnicas que no vienen al caso.

A pesar de todos estos adelantos, la fotograf6a en color no pod6a ser aun utilizada ampliamente debido a la complejidad del m6todo. En realidad, las tintas “te6ricamente” perfectas eran imposibles de conseguir y el material no reaccionaba de manera exacta. Por otra parte, su elevado coste econ6mico era otro impedimento que se deb6a tener en cuenta a la hora de pensar en la producci6n ³⁸.

Hacia principios del siglo XX los hermanos Lumiere van a patentar la placa autocroma que consist6a en un mosaico de microsc6picos granos de almid6n sobre la base de la pel6cula en blanco y negro. Estos granos de color hac6an el efecto que anteriormente se produc6a a trav6s de los filtros. Las placas autocromas se basaban inicialmente en placas de vidrio (transparencias) y este sistema fue b6sicamente el primer procedimiento de color que se comercializ6. Tuvo tal 6xito comercial que fue pr6cticamente utilizado hasta los a6os treinta, hasta la aparici6n del material Kodachrome. A pesar de lo satisfactorio del resultado, el autocromo tend6a a producir im6genes un tanto oscuras debido a la opacidad de los granos.

³⁸ BALL, Philip. La invenci6n del color. Turner Ediciones. 2012.

Así que la industria fotográfica siguió ofreciendo nuevos avances y en el año 1932, la compañía alemana Agfa sacó al mercado la primera película Agfacolor. Esta película se parecía bastante al sistema autocromo y producía transparencias en color mediante el método aditivo. En 1933, produjo una película en 35mm solo para las cámaras Leica y que únicamente podía visualizarse con un proyector también de la misma casa que contaba con tres filtros de color. Finalmente, en 1936 aparece en el mercado la Agfacolor Neu. Se trataba de una película para diapositivas en color que podía utilizarse con cámaras de película de 35mm ³⁹.

No obstante, la fotografía en color se mantendría aun como sistema marginal respecto a la fotografía en blanco y negro. Los líquidos de revelado eran más caros y su caducidad mucho más corta. En realidad, tendrían que pasar algunos años hasta que el color fuera popularizado y llegara al público de masas.

Los procesos que se estaban comercializando se basan en los procesos aditivos que, como señalé anteriormente, están basados en la suma de las luces de diferentes colores. Por el contrario, el proceso sustractivo depende de la combinación de tres positivos correspondientes a tres negativos separados y de los colores complementarios a éstos. Los tres positivos pueden visionarse juntos como transparencia o bien superponerse sobre papel blanco para formar una copia. También se experimentó en esta línea

³⁹ ILLTYD WILLIAMS, Turner. Historia de la tecnología. Siglo XXI de España Editores. Madrid. 1990.

para la obtención del color anteriormente, uno de los primeros ejemplos que emplearon este sistema fue el Uvachrome.

En 1935 aparece la película Kodachrome desarrollada por los músicos Leopold Mannes y Leopold Godowsky, en un principio para cámaras de cine y más tarde para cámaras fotográficas. Consistía en una película para diapositivas basada en los tres colores fundamentales. Con ella, se utilizaba el método de revelado sustractivo, a diferencia de, por ejemplo, la película Agfacolor. Kodachrome, se convertiría en un referente de la fotografía en color en la historia del material fotosensible y fue la primera película en color que llegó a comercializarse verdaderamente con éxito. Se caracterizaba por tener un grano particularmente fino y sobre todo por presentar los colores muy vivos ⁴⁰.

Muy interesante el documental, al que se puede acceder a través del portal de youtube, sobre el último rollo de película Kodachrome, cuando Kodak anunció en el 2009, después de 74 años de historia, el cese de producción de la misma. El fotógrafo Steve McCurry, asociado al empleo de esta película, se encargó de sacar las últimas imágenes con la última película que produjo Kodak. En youtube se puede ver el documental sobre su planteamiento, su relación con esta película en su trayectoria y la realización de esta últimas imágenes con la película Kodachrome ⁴¹.

⁴⁰ COOTE, Jack. *The Illustrated History of Colour Photography*. Fountain Press Ltd. United Kingdom. 1993.

⁴¹ National Geographic Television. 2010. *The Last Roll of Kodachrome* [video de YouTube]. [Consultado 07 enero 2014]. 00:30:55. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=DUL6MBVKVLI#t=533>

EL COLOR COMO ELEMENTO DE SIGNIFICACIÓN A LA HORA DE ENCUADRAR

La fotografía de color aparece en el año 1935. Este material ofrece la oportunidad de emplear otro elemento más cargado de significación para la utilización del mensaje visual. Hasta entonces, la representación del color en el lenguaje fotográfico se reducía a una escala tonal, principalmente de grises, que iba desde el blanco máximo hasta el negro. Los colores que percibimos, tenían que abstraerse a una imagen monocroma, partiendo del color base del papel sobre el que se impresionaba la fotografía. Existían compuestos químicos que se utilizaban para la obtención de la imagen que hacían que ésta adquiriera otras tonalidades o incluso se podían virar para que el resultado final alcanzara un tono u otro. También, como describí anteriormente, hubo un periodo en el que se coloreaban las fotografías a mano. De esta manera se producía una interpretación del color pero siempre tomando como punto de partida la imagen de blanco y negro. Todo este afán de acercarse a la representación del color en el mundo de la imagen fotográfica se debía, principalmente, a ese esfuerzo por parecerse a la realidad. Desde este punto de vista, se podría afirmar que ya únicamente este hecho, alejaba bastante la representación fotográfica de la realidad que interpretaba. Aun así, el realismo de las formas que componían la imagen fotográfica era, hasta entonces, el mayor conseguido a lo largo de la historia de la representación y hacía que este factor, en el que la realidad con todas sus diversidades cromáticas, se tuviera que traducir a un color, no fuera lo suficientemente decisivo a la hora de creer ciegamente en la mimesis de la fotografía hacia la realidad que representa.

Antes de la aparición del material en color, a la hora de componer la imagen fotográfica, había elementos que se debían considerar de otra manera ya que, al traducirse al blanco y negro, perdían su valor o establecían distintas relaciones con los elementos que componían la imagen, que si lo hiciesen con sus propiedades cromáticas. El valor de significado que encierran las distintas propiedades de los colores, se perdía con la representación en blanco y negro. Toda la escala cromática sensible a nuestro sistema perceptivo se traducía a una gama de grises. De este modo, es importante considerar el color como un elemento decisivo a la hora de encuadrar. Si ya desde el momento en el que se establecía la imagen, se era consciente que ciertos colores no serían percibidos o que no resaltarían o que aparecerían como grises más claros o más oscuros, en relación a los otros tonos, en el momento de la construcción de la imagen, todo esto sería determinantemente decisivo en el pensamiento del fotógrafo a la hora de introducir o no ciertos elementos. De igual modo que el propio recorrido de la imagen, la jerarquía que se establece entre los elementos, actúa de distinta manera en relación a los elementos de color (o a su ausencia).

Aunque el hecho de la aparición del color pudiera llevar a la idea de que así, la representación de la realidad fuese más fidedigna, va a ser la punta de un iceberg, donde la actitud de los fotógrafos cambiará frente al hecho fotográfico. Efectivamente, uno de los principales objetivos de la fotografía y en general, de la representación, era el de parecerse lo más posible a la realidad que representaba o mejor dicho, la realidad servía como referente a la representación icónica de sí misma. Villafañe afirma en su Introducción a la Teoría de la Imagen que “incluso las imágenes que surgen del

nivel de lo imaginario, mantienen con la realidad nexos, que a veces son más sólidos de lo que una primera lectura hiciera suponer”⁴².

De este modo, el hecho de tener que sustituir los colores de esa realidad representada, a una escala tonal, contradecía el propio origen de la fotografía y éste era uno de los motivos por los que, desde sus inicios, se buscara una manera de representar y fijar los colores en la imagen fotográfica. En el constante debate que se ha venido estableciendo desde los orígenes de este lenguaje, entre la representación fotográfica y la relación de mimesis que establece con la realidad representada, es cierto, que existen dos componentes que han creado, incluso en las opiniones más obcecadas, cierto aminoramiento en la defensa de la verdad fotográfica como representante de la realidad. Por una parte, la traducción de la realidad tridimensional a una superficie plana ha planteado muchos discursos acerca de la representación fotográfica y el grado de iconicidad de ésta hacia la realidad. Por otro, la traducción de la realidad a un lenguaje que, durante muchos años, ha estado representándola e interpretándola eliminando uno de los elementos principales que, precisamente, caracteriza esa realidad que nos rodea. La traducción de los valores cromáticos al blanco y negro, cuando a la hora de mirar la realidad y de fotografiarla seguimos teniendo sensaciones perceptivas relacionadas directamente con el efecto de los colores sobre nosotros, es un ejercicio de simplificación y síntesis más complejo de lo que pensamos. Aun así, la representación, desde las primeras pinturas rupestres hasta nuestros días, ha supuesto la constitución de modelos

⁴² VILLAFANE, Justo. Introducción a la teoría de la imagen. Ediciones Pirámide. Madrid. 2012. p. 30

de la realidad que miramos, de igual modo que lo hacen la música o el lenguaje escrito. De algún modo, en nuestro cerebro se producen esquemas que hacen que, aunque esa representación, esa imagen, no sea un modelo “fiel” a la realidad que representa o incluso, aunque sea una abstracción propia de la misma, se construya una nueva realidad con independencia de su significación y de su propio valor.



Fred Astaire fotografiado por Eric Carpenter. 1945

Con la posibilidad de la representación de los colores en la imagen fotográfica, a la hora de encuadrar, empezarán a considerarse elementos que anteriormente no eran tenidos en cuenta ya que, en ocasiones, el motivo de su representación era el impacto que su color ejercía sobre nuestra atención o la propia significación de esos colores en la imagen. A partir de ahora, el elemento del color, se puede representar en su plenitud y ser objeto protagonista de la representación fotográfica. El color ejerce un peso fundamental a la hora de dar significado a los elementos de la imagen. No solamente como portador de significación en sí, sino como elemento

unido a la forma. En la construcción de la imagen, las formas que compondrán el contenido final, adquieren otro grado de significación con la introducción del color. Un elemento, aunque sea pequeño, puede tener diferente significado en la imagen, según su color. Lo que anteriormente podría haber pasado inadvertido en la traducción tonal al blanco y negro, ahora podría convertirse en el elemento principal de la imagen y esto influiría profundamente a la hora de encuadrar.

Efectivamente, cuando nos planteamos la imagen, realizamos todas estas consideraciones de una manera más o menos consciente. Es cierto que no siempre componemos considerando todas las relaciones que se establecen entre los elementos, incluido el color, pero sí es verdad, que si a éstos se les quieres otorgar un determinado valor dentro de la composición de la imagen, el color empezaba a ser, gracias a la introducción de las primeras películas Kodachrome, un elemento más a tener en cuenta. De esta manera, en el momento de la toma, ciertos componentes de la realidad, se convertían en los sujetos principales del sentido de la imagen.

Sin embargo, habría que ir más allá. El componente del color de un objeto, no otorgaba únicamente protagonismo y sentido para la producción de una imagen sino que a su vez, la apariencia de los colores era una interpretación misma de la realidad. ¿Eran los colores que producía el material fotográfico fieles a la realidad? ¿Hasta qué punto, el resultado de los colores del material fotográfico influenciaba en la interpretación de esa realidad representada? El color es, una experiencia sensorial y esto es así tanto a la hora de observar la realidad como a la hora de entender la realidad representada. Es una experiencia personal y única que además,

es influenciada por factores externos a nosotros como por ejemplo, los sociales o los culturales. De este modo, el modo de utilizar el color, va a caracterizar también no solamente el lenguaje fotográfico, sino el propio lenguaje personal del fotógrafo.



Elger Esser, 240 Biarritz. C-Print & Diasec Face Forex. 2004

Esto llevará a la utilización del color como signo característico del lenguaje personal de cada fotógrafo, sobre todo, cuando empezaron a aparecer más posibilidades de material en color en el mercado. Como ya señalé más arriba, la película Kodachrome otorgaba unos colores muy vivos y el grano era muy fino. Por supuesto, estos eran elementos que venían dados por el propio material. Pero más adelante, con la aparición de otras posibilidades a la hora de representar el color en fotografía y la evolución de las técnicas de revelado, esta manera de construir el sentido de la imagen, empezó a abrir sus límites. La fotografía deja de ser el instrumento paradigma de la realidad para convertirse en un medio capaz de interrogarse sobre si mismo. El fotógrafo se plantea, igualmente, su propio estilo a tra-

vés de la utilización del color y esto, al mismo tiempo, hace que la introducción de diferentes elementos a la hora de encuadrar, sean considerados o no. Incluso, hay fotógrafos que manipulan el color de sus imágenes, no para que se parezcan más a la realidad, sino para que se aproximen lo más posible a una realidad pictórica, la cual, había sido hasta entonces, la encargada de la representación y que empezaba a ser replanteada, incluso a veces sustituida, por la fotografía.

La función del encuadre, con esta ventana abierta a la representación del color, también se verá modificada. Anteriormente he señalado que elementos que antes no se consideraban a la hora de aparecer en la imagen, debido a la traducción de los colores a una escala de grises, empiezan a aparecer y a ser estimados como objetos fotografiables. Habría muchas cosas que no introduciríamos en la imagen si no nos llamara la atención por su color o si no resaltara en relación con otros elementos de la imagen (en relación igualmente a su color), es decir, si no se creara un contraste cromático entre ellos. El nivel de valor de estos elementos, por supuesto, varía según cada imagen -su temática, su intención, su composición- pero sobre todo, según la relación que se establecen entre los propios elementos que la componen. Es precisamente en la relación que se establece entre los elementos, donde el encuadre juega un papel primordial pues es a través de él, que se creará el marco donde estos elementos establezcan sus jerarquías de significación. Por supuesto, el color, los tonos, los matices o las intensidades de éste, se relacionan directamente con las formas que los contienen pero por otra parte, establecen vínculos de significación entre ellos. Esto implica la construcción de una base estructural de significación a la hora de encuadrar ya que, las jerarquías y las relaciones que se

establezcan entre estos elementos, vendrán dadas desde el momento en el que se produzca el corte de la realidad. La función del encuadre, es crear el marco donde se establezcan las relaciones de significación de la nueva realidad representada. Así pues, es en ese momento, en el que se establecen esas relaciones que irán dirigidas de manera más o menos consciente. Es en el momento de encuadrar, en el que se producen los primeros modelos o esquemas de articulación de estos elementos y, por supuesto, como sujeto a la hora de representar, es el color uno de los elementos con carga de significación más importantes.

Es importantes señalar, no obstante, que la relación que se establece entre los elementos de significación es muy diferente si hablamos del color. En relación al encuadre y la conexión que se establece entre los elementos que quedan dentro y fuera de él, nuestra capacidad perceptiva trabaja de distinta manera en comparación a cómo lo hace con la forma. La relación que se establece con el fuera de campo, es decir, con los elementos que se quedan fuera del encuadre, podría decirse que es más indirecta que, con el elemento de la forma. Esta establece relaciones más directas con el fuera de campo, si hay un objeto dentro del cuadro que hace referencia a otro que queda fuera del encuadre, nuestro cerebro tendrá la capacidad más desarrollada para reconstruir toda la escena que queda fuera en relación a la reconstrucción de las formas. Esta capacidad ha sido muy estudiada sobre todo por la teoría de la Gestalt de la que hablaré más adelante, en el último bloque y profundizaré en este proceso en la relación a la construcción compositiva para la significación de la imagen. Sin embargo, cabe señalar en este punto, esa capacidad del mecanismo perceptivo para el reconocimiento de las formas en la proyección de la representación y de

la tendencia a identificar con mayor facilidad, las formas más simples o elementales para la organización interna del encuadre. Según la teoría de la Gestalt, todos los elementos se perciben como totalidades coherentes, aún cuando falte una parte de ellos (es lo que se denomina, la ley de la forma completa). Nuestra percepción tiende a completar aquellos elementos que permiten dar una sensación de regularidad, unificación, simetría, etc. a los estímulos que recibimos a través de ella. Sin embargo, a la hora de recomponer la imagen que estamos percibiendo y de reconstruirla, teniendo en cuenta la relación de los elementos que están dentro del marco con los que se han dejado fuera, la interpretación del color, si no es percibido directamente por nuestra visión, se desplaza en un campo más impreciso.

Uno de los motivos puede ser el hecho de que la percepción de los colores sea más inestable ya que siempre dependerá de la luz, es decir, el color no es un elemento que poseen los objetos en sí mismos, sino que es la consecuencia de la interacción entre la luz y el medio físico y entre éste y nuestra capacidad perceptiva. Un mismo objeto cambiará su apariencia del color según incida la luz sobre él y según nuestra capacidad de verlo. Por lo tanto, esto quiere decir que el mismo objeto, desde el mismo punto de vista, tendrá la capacidad de abarcar, para nuestra sensación de percepción de ese color, una gama de colores muy amplia según sea incidido por la luz. Nuestra capacidad para compensar esta inestabilidad cromática de nuestro entorno a través de nuestra percepción, es, en la mayoría de las veces, un proceso inconsciente. Así que es nuestro aparato perceptivo, nuestro sistema de visión y nuestro cerebro, el que regula estas sensaciones cromáticas. Este planteamiento puede llevarnos entonces a señalar que, debido a esa inestabilidad de nuestra capacidad perceptiva del color y a las

diversas posibilidades cromáticas de un mismo objeto, nuestro cerebro se mantenga más “moderado” a la hora de aventurarse a interpretaciones sobre objetos que ni siquiera son percibidos dentro de la imagen. Es decir, si al encuadrar, hemos considerado dejar un elemento fuera del cuadro, será más complejo que nuestro cerebro reconstruya o imagine el color del elemento que se ha dejado fuera, a no ser que sea irremediabilmente ligado a una forma estructural básica de un objeto fácilmente reconocido.

No quiero ahondar más en este aspecto dentro de este bloque, ya que más adelante, tanto en el segundo bloque, donde analizaré nuestro sistema perceptivo y qué zonas de nuestro cerebro se estimulan con la visión del color, como en último bloque, donde se planteará la relación de los elementos de significación que componen la imagen, profundizaré sobre estas cuestiones y sería incidir sobre ciertos aspectos que necesitan una contextualización y explicación más específica de contenidos para ser mejor entendidas. Aun así, considero importante el planteamiento sobre estas cuestiones ya que, la posibilidad de dar significación a través del color a la imagen fotográfica, no fue una contingencia que se ofreciera desde sus inicios surgiendo, con la aparición del material de color, una nueva oportunidad, tanto para un acercamiento a la representación de la realidad, como para su interpretación.

BLOQUE 1.4

**LO QUE VEMOS
A TRAVÉS DEL VISOR Y
LO QUE
FOTOGRAFIAMOS.
EL SISTEMA REFLEX**

En la evolución de los avances técnicos de la fotografía hay un aspecto que ha influido hasta nuestros días a la forma de mirar a través de la cámara y por lo tanto, en el momento de encuadrar la realidad. Una cosa es cómo miramos la realidad, cómo actúa nuestro sistema de visión, cómo son nuestras sensaciones en este proceso o cómo funciona nuestro sistema perceptivo, pero todo eso, todos esos mecanismos, pasan al final a través del visor de la cámara. Las cámaras de fotos han evolucionado desde mecanismos muy sencillos, como lo eran las primeras cámaras, construidas en cajas, hasta ser aparatos que utilizan las tecnologías más avanzadas. Aun así, no hay que olvidar, que todos estos avances están al servicio de la persona que efectúa la fotografía y, al fin y al cabo, hay que calcular, de manera más o menos controlada, aquello que quedará dentro de la superficie de la imagen, sea esta un daguerrotipo, una placa, un negativo o una pantalla.

Los mecanismos que se han usado en las cámaras para mirar a través de ellas y acercarse lo más posible o coincidir con lo que quedaba impreso en la superficie sensible, ha ido, al igual que lo han hecho las propias cámaras, evolucionando. Las cámaras deben tener algún mecanismo de visión (un visor) para que el fotógrafo pueda ver lo que se incluye dentro del área de la imagen cuando encuadra. Algunos visores se limitaban a indicar meramente la dirección del objetivo aunque el fin último era comprobar los límites del campo cubierto, es decir, lo que queda dentro del encuadre. La precisión con que los visores realizan este cometido varía mucho según el tipo y la cámara. Teóricamente el visor debe mostrar exactamente lo que se registra en la cámara (en la película o el sensor), para cualquier distancia y objetivo empleado.

Esto se cumple en las pantallas de vidrio esmerilado situadas en el respaldo de las cámaras de placa o técnicas, en las cámaras réflex de un objetivo y en las cámaras de sistema compactas (CSC) o cámaras con óptica intercambiable con sensores de 4/3 de pulgada o menor y con visor electrónico. También ofrecen esta imagen un porcentaje alto de las cámaras compactas de óptica fija. Paradójicamente las cámaras SLR necesitan pentaprismas grandes para tener una correspondencia total entre imagen que se ve por el visor y la imagen registrada. Sólo los modelos más alto de las cámaras réflex muestran en el visor el 100% de lo que se registra ⁴³.

Han existido y existen diversos tipos de visores que en algunos casos creaban ciertas diferencias respecto a lo que quedaría luego registrado en la imagen (error de paralaje) y otros que conseguían que lo que se veía a través del visor coincidiera con lo que atravesaba el objetivo (sistema de pentaprismo). Es el invento de lo que se ha llamado sistema réflex el que ha acercado la visión de lo fotografiado a lo que quedaría posteriormente como imagen. Por ello considero precisamente importante añadir, en este caso, la aportación que ha producido este avance a la hora de encuadrar ya que, durante mucho tiempo se ha estado entendiendo el mecanismo del visor de la cámara como algo alejado del propio concepto empírico del encuadre y más centrado en características técnicas. Es evidente que, además de éste, existen muchos otros avances a lo largo de la historia de la fotografía, que han influenciado de alguna que otra manera la forma de encuadrar pero no es mi propósito dar cuenta, de forma exhaustiva,

⁴³ CLERC, J.R. Fotografía: Teoría y práctica. Ediciones Omega. Barcelona. 1975. p. 283

de todas las aportaciones técnicas que se han producido en este complejo proceso, lo que sería además, un tanto pretencioso dado el sinfín de invenciones técnicas que existen en el mundo de la fotografía. Dentro del propósito de este bloque que tiene como objetivo resaltar y analizar los avances técnicos más determinantes a la hora de encuadrar a lo largo de la evolución de la fotografía, los visores y la aparición del sistema réflex son, sin duda, aspectos en los que hay que detenerse.

La idea básica que está detrás del concepto de la cámara réflex es que las operaciones de encuadre, enfoque y medición, se realicen a través de la lente de la cámara. Es decir, cuando fotografiamos, a la hora de mirar por el visor vemos exactamente la misma escena que atraviesa la lente. Esto se debe a la introducción de un sistema de espejos. La misma regla se aplica para el sistema de enfoque y la fotometría de la escena. Esta afirmación, que puede parecer tan lógica o necesaria a la hora de fotografiar, no ha sido, sin embargo, algo tan evidente a lo largo de la evolución de la fotografía. Las primeras cámaras populares como las primeras Kodaks no tenían siquiera visor, sino una serie de líneas grabadas en la parte superior de la caja que indicaban el ángulo cubierto. El desarrollo de los distintos tipos de visor que se utilizan en los diferentes modelos de cámaras a lo largo de la historia hasta nuestros días no es el tema de este capítulo pero sí plantearé diferentes “sistemas de ayuda” para el encuadre, es decir, los sistemas de visores más empleados en la evolución de las cámaras, centrándome en la diferencia entre los distintos sistemas de visores y el sistema réflex, ya que éstos influyen directamente en el momento y la forma de encuadrar teniendo que considerar la corrección del encuadre o no, en ese mismo instante.

Visor de marco

Es el visor más simple y consiste en un marco de chapa o de alambre de metal, del mismo tamaño de la imagen que se forma en la cámara. El marco se coloca sobre el objetivo en el mismo plano (se suele abatir cuando se utiliza). Este marco se completa con una mira que se sitúa cerca del respaldo de la cámara, es decir, en el mismo plano del material sensible a la luz. El eje del marco y de la abertura es de esta manera, paralelo al eje óptico del objetivo⁴⁴. El problema de este visor es lo que se llama error de paralaje que consiste en que la zona observada por el visor no coincide con la captada a través del objetivo o, dicho de otro modo, el eje del visor no coincide con el eje óptico de la cámara debido a la diferencia del punto de vista. Si el motivo que se fotografía está a una gran distancia de la cámara, la diferencia entre los campos cubiertos por el objetivo y el visor, será más pequeña. Por el contrario, si el objeto o escena se encuentran próximos a la cámara, estas áreas dejarán de coincidir⁴⁵.

Visor Albada

Es un tipo especial de visor de marco y consiste en una línea en la parte de dentro de la ventana del cristal del plano trasero del visor, que enmarca el área de la imagen⁴⁶.

⁴⁴ Ibid., p. 285

⁴⁵ Enciclopedia focal de Fotografía. Barcelona. Editorial Omega. 1960. p. 1478

⁴⁶ Ibid., p. 1479

Visor óptico directo

El visor directo, está formado básicamente por una lente bicóncava y una biconvexa que produce una imagen virtual y no invertida. En las cámaras que utilizan este tipo de visores, las operaciones de encuadre y enfoque no se realizan a través de la lente. Es decir, el usuario ve a través de un visor ubicado generalmente sobre la lente, que capta un ángulo de visión similar al de esta. Pero el problema que presenta este sistema, es de nuevo, el error de paralaje.

A pesar de este desajuste, este tipo de visor es el que utilizan la mayor parte de las cámaras compactas, ya que su sistema y su diseño son mucho más simples y no involucra un complejo sistema para la corrección de este desfase, como lo es, por ejemplo, el sistema pentaprisma, que además hace que las cámaras sean más pesadas.

En cristal deslustrado

Las cámaras de visión directa como las cámaras de banco óptico, utilizan un cristal esmerilado situado directamente en el plano focal de la película donde se da una visión exacta del enfoque y del campo de visión. No se produce error de paralaje pero la imagen aparece invertida en su eje vertical ⁴⁷

⁴⁷ LANGFORD, Michael. La fotografía paso a paso. Editorial Tursen-Hermann Blume. 1990.



Alfred Cheney Johnston, Mujer desnuda con cámara. 1920

Visor réflex

La idea del sistema de visor réflex consiste en que la escena que es captada por el objetivo coincida prácticamente con lo que se ve por el visor de la cámara y digo prácticamente porque no siempre esa exactitud es del 100%. Para ello, se emplea un sistema de espejos, de ahí el nombre, que llevan a que esta imagen de la escena que se quiere fotografiar, rebote en ellos y de este modo se acerque a lo que vemos a través del visor, o mejor dicho, veamos a través del visor lo que pasa a través del objetivo. El sistema más efectivo para lograr esto es el denominado pentaprisma. Los sistemas de visor que se venían dando hasta la aparición de las cámaras réflex, producían una imagen que estaba invertida normalmente de izquierda a derecha y de arriba abajo. Es decir, la escena que el fotógrafo veía a través

de estos visores, no sólo no coincidía exactamente con lo que iba a aparecer en la imagen final, sino que la escena se veía invertida. Si se piensa, era un verdadero ejercicio mental el hecho de recolocar toda la escena que se pretendía fotografiar y si, por ejemplo, ésta se encontraba en movimiento o si se fotografiaba en situaciones con más o menos tensión (por ejemplo, en medio de un conflicto), no puede ser tan evidente el hecho de que el fotógrafo pudiese pensar y componer bien dicha imagen. En este caso, el sistema del pentaprisma corrige ambas inversiones ya que gracias a varios espejos recoloca la imagen en su posición original para que pueda ser vista a través del visor. Este sistema, como indica su nombre, tiene cinco lados, dos de ellos son espejos, uno corrige la inversión lateral y el otro la vertical ⁴⁸.

Pantalla de cristal líquido o lcd (*liquid crystal display*)

Por último habría que añadir el sistema de visor a través de las pantallas LCD ofrecido por las cámaras digitales, probablemente uno de los sistemas más fiables, donde se ve la imagen, píxel a píxel, que realmente se está formando en el sensor y que vemos además, al mismo tiempo mientras se forma. Por otra parte, la imagen que se ve enfocada en el visor electrónico indica que ésta se encuentra realmente enfocada en el sensor. En las cámaras SLR no se tiene esa garantía y puede haber divergencias entre la imagen que se ve en el visor y la que se registra realmente en el sensor ya

⁴⁸ CESCO, Ciapanna. Sistema Reflex Moderna Tecnica Fotografica. Editorial Progresso fotografico. Milán. 1960.

que el enfoque se realiza en el vidrio esmerilado de la cámara, por debajo del pentaprisma, mientras que el registro se hace en el sensor.

PEQUEÑA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LAS CÁMARAS REFLEX

Los americanos Alexander S. Wolcott y su socio John Johnson comenzaron a trabajar a mediados del siglo XIX con el daguerrotipo en cuanto la técnica se hizo pública. Los dos fotógrafos se dedicaban especialmente a realizar retratos a través de esta técnica y decidieron construir una cámara propia que diseñaron especialmente para el estudio. Fue en 1840, cuando Wolcott recibió la primera patente para la cámara que habían diseñado. Esta cámara carecía de lente y disponía de un espejo que se situaba en la parte opuesta al orificio. El espejo reflejaba la imagen hacia el orificio de la caja donde se situaba, sujeto por unos filamentos metálicos, la superficie sensible y de esta manera se impresionaba el daguerrotipo. Este sistema que podría parecer en un principio tan simple, es el antecedente de las primeras réflex en el mercado. En estas cámaras el tamaño del daguerrotipo era algo más pequeño pero tenía la ventaja de que las exposiciones eran más cortas de las que se debían realizar en las cámaras del momento que llegaban a durar unos 30 minutos.

Los avances tecnológicos continuaban. Es posible que ya en 1870 apareciera la primera cámara de objetivos gemelos conocida como *Twin Lens Reflex* o TLR. Este tipo de cámaras llevan incorporados dos objetivos situados uno encima del otro, como si se tratase de dos cámaras una encima de otra. La función del objetivo superior es la de encuadrar y enfocar y el

objetivo inferior se utiliza para la toma y control del estado del diafragma junto con el obturador central.

No hay mucha información sobre las primeras cámaras TLR ni acerca de sus primeros inventores. Tendrán que pasar veinte años hasta que se constate la existencia de las primeras cámaras de este tipo. Sí está documentado que en 1880 la firma R&J Beck of Cornhill fabricara en Londres la primera TLR de la que se tiene constancia. Se trata de una única unidad diseñada por G.M. Whipple, científico del Observatorio Real de Kew. El diseño de G.M. Whipple pretendía fotografiar las nubes con la ayuda de la incorporación del espejo.

En el caso de las cámaras TLR, la imagen que se ve ya está corregida de arriba a abajo pero no lateralmente. Otro de los problemas de este tipo de cámaras es también el error de paralaje, es decir, que lo que se veía por el visor no era exactamente lo que recogía el objetivo. Este problema se ha venido dando en muchas otras cámaras, no sólo en las TLR y conlleva que a la hora de encuadrar, no veamos exactamente lo que va a quedar recogido en la imagen final. Esta dificultad a la hora de encuadrar y componer la imagen llevó a seguir con los experimentos y a la aparición de un sistema de espejos que harían que lo visualizado correspondiera a lo que recogía el objetivo ⁴⁹.

⁴⁹ HOLMES, Edward. *An Age of Cameras*. Fountain Press. 1978.

Pero seguimos con los avances en el campo de las cámaras réflex. En 1898 saldría a la venta la Graflex, una cámara que llegaría a comercializarse con gran éxito, principalmente en el mundo profesional. El nombre Graflex derivaba de graphic y réflex, porque aquella primera cámara y las siguientes llevarían el sistema de espejo. De hecho, se trataba de una cámara réflex de un solo objetivo (SLR). Las Graflex pronto se harían muy populares, especialmente a partir de la década de los años 30.

La primera cámara réflex SLR de 35mm de la historia fue un prototipo ruso denominado Gelveta diseñado entre 1934 y 1935. La cámara sería renombrada posteriormente como Cnopm (Deportiva). Pero mientras salía a la venta, la compañía alemana Ihagee introducía la cámara Kine Exakta en el año 1936 que se convertía así en la primera cámara SLR de 35mm comercializada. Desgraciadamente, la Segunda Guerra Mundial interrumpiría el curso normal de producción de las Exaktas e incluso, Johan Steenberg, fundador de Ihagee, tendría que huir a Estados Unidos perseguido por los nazis.

Aquellas primeras cámaras réflex permitían un encuadre mucho más rápido y fiable y por otra parte, trabajar con la cámara a nivel del ojo. Aun así, tenían todavía una serie de defectos que retrasarían su popularización. La tecnología de los espejos ofrecía una imagen algo oscura y, sobre todo, el retorno del espejo no era automático: el espejo permanecía levantado hasta que se cargaba el obturador.

Aunque las cámaras se vendían, lo cierto es que los modelos telemétricos, el formato medio y las placas copaban aun el mercado. Por otro lado, Zeiss

Ikon llevaba trabajando ya en un modelo de pentaprisma desde finales de los años 30 pero el estallido de la Segunda Guerra Mundial dejó aquel pentaprisma en proyecto, cuando el diseño estaba casi terminado. Después de la II guerra mundial la factoría de Dresden, cuartel general de Zeiss, quedó bajo dominio soviético. Los rusos se apoderaron del material que se había salvado de los bombardeos, entre los cuales se hallaba el proyecto del pentaprisma. De esta forma, apareció la Contax S, en el año 1949, convirtiéndose en una de las primeras cámaras SLR que incorporaba el sistema de pentaprisma.

En 1952 Pentax sacaría al mercado la primera cámara réflex japonesa, la Asahiflex. Dos años más tarde sacó el modelo mejorado y éste se convertiría en la primera cámara réflex de espejo retornable automático, superando así el problema de que el espejo se quedara levantado. A partir de ese momento la evolución de las cámaras réflex fue muy rápido ⁵⁰.

MIRAR A TRAVÉS DEL VISOR. ENUADRAMOS LO QUE VEMOS (O NO)

Fotografiamos lo que vemos o quizá es mejor decir que uno de los fines principales de la fotografía, de manera generalizada (dejando de lado la fotografía científica, médica, astrofotografía, etc.), es registrar lo que hemos visto porque en esa realidad que nos rodea, hemos visto algo que

⁵⁰ CESCO, Ciapanna. Sistema Reflex Moderna Tecnica Fotografica. Editorial Progresso fotografico. Milán. 1960.

nos ha hecho sentir el impulso de querer registrarlo a través de nuestra interpretación (por lo tanto ha habido un proceso interno donde entran mecanismos que no sólo implican el sistema de visión). Podemos transformar también esa realidad o inventarnos parte de ella o incluso, hoy en día, con las técnicas digitales, podemos crearla casi de la nada pero aun así, lo “externo” a nosotros sigue constituyendo un entorno que queremos dejar reflejado en una imagen a través de un lenguaje plástico.

Desde mucho antes de la aparición de la primera *camera obscura* existía la inquietud de pretender registrar algo que teníamos ante nosotros, que veíamos, que percibíamos, que éramos conscientes de ello, que procesábamos y que, finalmente, deseábamos dejar plasmado sobre un soporte. La cámara es uno de los mecanismos que inventó el ser humano para ayudarnos a ello. De este modo, se fueron produciendo pequeños o grandes avances técnicos, unos fundamentados en otros o incluso en otras disciplinas. También, algunos de estos avances tuvieron su momento álgido y luego desaparecieron; es parte de cualquier proceso de evolución. He tratado, tanto en los capítulos anteriores, como en éste, sobre algunos de estos avances, centrándome principalmente en aquellos que influenciaron de forma determinante nuestra manera de encuadrar y, por tanto, de dejar, de esta forma, esa escena que se desarrolla ante nosotros, registrada. Es evidente que la forma de cómo miramos esa realidad influirá a la hora de representarla, al igual que influyen otros factores como los sociales, los históricos, los culturales, etc. En el caso que concierne este capítulo, está claro que la forma de ver a través de la cámara, es decir, la utilización del visor por el que vemos esa realidad que queremos reflejar, va a influir a la hora de producir la imagen resultante. Si tenemos demasiadas dificultades

para saber qué aparecerá en la futura imagen o no podemos calcular bien qué quedará dentro o fuera del marco, a no ser que esto sea un propósito intencionado, una de las partes fundamentales del sentido de la fotografía, se perdería.

Uno de los problemas que tenían las primeras cámaras en este aspecto, era, por una parte, que los visores no traducían bien lo que iba a salir en la imagen final. Por otro lado, la imagen aparecía además invertida de arriba abajo y de izquierda a derecha. Este hecho, dificultaba enormemente la constitución de la imagen y obligaba a grandes esfuerzos mentales por parte del fotógrafo para reconstruir en su imaginación una escena que aparecía “patas arriba”. No se puede negar que a la hora de “construir la escena en la cámara” y de componer la imagen, estos aspectos dificultaban enormemente la acción del fotógrafo. Por supuesto, en situaciones o escenas que tenían lugar en movimiento o en momentos en los que la acción ocurría en instantes veloces, era muy difícil calcular qué quedaría exactamente dentro del marco, qué no y qué relaciones se establecerían entre los elementos compositivos. Es cierto que cuando fotografiamos no somos totalmente conscientes de todos estos procesos, de hecho, la mayoría de ellos son mecanismos inconscientes pero, no obstante, si no vemos lo que va a salir en la imagen final, el acto de fotografiar se convierte en una tómbola.

Hasta la invención del sistema réflex, la construcción de la imagen suponía, en la mayoría de los casos, un esfuerzo mental por parte del fotógrafo, por una parte, para intentar corregir el error de paralaje y por otra para la reconstrucción de las inversiones de arriba abajo y de derecha

izquierda de la misma. Es cierto que existían diferentes sistemas, unos más acertados y exactos que otros, para corregir estas dificultades. El estado de incertidumbre a la hora de construir una imagen sin saber qué es lo que quedará verdaderamente registrado puede llegar a ser bastante desconcertante. Los sistemas de medición, de foco y de encuadre eran bastante rudimentarios y, en algunos casos, iban acompañados de otros inconvenientes. La propia palabra muchas veces utilizada para el acto de fotografiar, *disparar*, en inglés *to shoot*, conlleva una dirección y un objeto o una escena concretos, si se nos desvía ese *disparo*, perderíamos nuestra “presa”, disparar sin saber dónde vas a “dar” es dejar al azar un propósito demasiado pretendido. No es cierto que esto no haya sido tenido en cuenta a lo largo de la evolución técnica de las cámaras, todo lo contrario, la necesidad, precisamente, de esa evolución dirigió estos adelantos para el desarrollo de mecanismos que acercaran la visión e intención del fotógrafo a su resultado final.



Fotógrafo desconocido. Mujeres del WAAF (Women's Auxiliary Air Force). 1941

La aparición de un sistema que conseguía que lo que se viera a través del visor fuese exactamente lo que atravesaba por el objetivo y que correspondía a lo que iba a salir en la imagen final, fue un gran avance en la evolución de la fotografía pero sobre todo, fue un adelanto en el propio planteamiento del encuadre y de la composición de la imagen, llevando a la realización de dicho proceso a su ejecución de manera más exacta. Al fin y al cabo, son las directrices técnicas las que tienen que estar al servicio de la intención y propósito principales del fotógrafo y no al contrario.

El tema del fuerte contenido técnico del procedimiento fotográfico ha sido también objeto de bastantes escritos y ha creado en muchos de ellos cierta polémica, llevando precisamente al lenguaje fotográfico a un campo de expresión más mecanizada y menos “sentida” y por lo tanto, alejándola, según ciertos autores, del propósito expresivo verdadero y artístico ⁵¹.

No obstante, la influencia del procedimiento técnico en el lenguaje fotográfico es algo innegable e inherente a él al igual que ocurre en otras disciplinas. Por ello, sería importante partir de la relación que mantiene la fotografía con los distintos tipos de imágenes que la han precedido o han surgido con posterioridad a su implantación como modo de registro de la realidad. En este desarrollo, la relación entre la pretensión inicial y el resultado final ha sido uno de los caminos principales por el que ha ido avanzando (en muchos casos de manera muy rentable), el lenguaje fotográfico.

⁵¹ BARTHES, Roland. La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía. Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, S.A., 1999.

Por este motivo, la aparición de un sistema que por fin, acercaba y traducía, lo visto a lo reflejado, a través del mecanismo de la cámara, es sin duda, un aspecto a tener en cuenta en un trabajo que trata precisamente del proceso que seguimos cuando encuadramos. En este proceso percibimos la realidad y decidimos extraer de ella un contenido muy concreto. Esta escisión, en algunos casos más dirigida e intencionada que en otros, tiene que afrontar un sistema de funciones por parte del mecanismo fotográfico, aparte de la propia voluntad del fotógrafo. De esta manera, a través del sistema *réflex*, del mecanismo del pentaprisma, observamos con aquiescencia nuestro entorno, nos podemos abandonar mejor a él y una vez allí sumergidos, extraerlo, exportarlo a nuestra imagen final, a través de nuestra intención de la interpretación del mismo.

La delimitación del sistema óptico y de medición en las cámaras remite al enfrentamiento, por parte del fotógrafo, entre lo que ve, lo que quiere expresar y lo que aparece finalmente en la imagen. Aun así, la belleza y la composición han existido desde las primeras fotografías. No podemos manifestar que, a causa de los complejos sistemas y, si se quiere, de lo rudimentario aun del medio, no existieran imágenes fotográficas con intención o propósitos estéticos. Pero esto no quita el hecho de que para ello, la utilización del aparato fotográfico, facilitara las cosas para dicha intención. Uno de los principales problemas era precisamente el error de paralaje. La realización de una corrección mental, a la hora de encuadrar, de esta diferencia de distancias, conllevaba y conlleva incluso hoy en día, a la propia acción de reencuadre posterior. Quiero aclarar que no es mi intención señalar que esto sea una operación que aporte o quite prestigio al propio acto de encuadrar. Simplemente, mi enunciación se remite al pro-

pio acto fotográfico que conlleva la intención de crear una imagen que se ajuste mejor al propósito del fotógrafo y, evidentemente, si al encuadrar, vemos la escena de una manera distinta a lo que aparecerá finalmente en la imagen registrada, esto conlleva un alejamiento (aunque sea leve, aunque se sensible a la corrección, aunque no sea definitivo para la imagen) de la composición completa de la misma.

No obstante, el error de paralaje tiene su propio mecanismo. Como he señalado anteriormente, en este desajuste, el error se hace más evidente cuando los objetos que queremos encuadrar se encuentran más cerca de la cámara y desaparece cuando se sitúan lejos de ella. Aunque el error de paralaje es un concepto que no existe únicamente en fotografía, es más, es un efecto que podemos observar en el propio funcionamiento del ojo humano o incluso en términos de astronomía, el efecto se debe, en definitiva, a la diferencia que se establece al observar un mismo objeto desde dos puntos de vista distintos, suficientemente alejados entre sí y no alineados con él. Esta diferencia, en fotografía, la establece la distancia que habrá entre el lugar donde esté situado el visor y el objetivo. Para salvar dicha diferencia a la hora de encuadrar, por ejemplo, para asegurar ciertos objetos o formas que consideremos importantes y temamos, queden fuera del marco, habría que considerar dejar algo de distancia a cada lado pero, ¿no presentaría esto, al fin y al cabo, una nueva imagen?. De hecho, este pequeño gesto, este cálculo aproximado, supondría ya una nueva forma de enfrentarse a la realidad ante nosotros y, por tanto, a la imagen creada en nuestra mente en el propio momento de corte. Igualmente, este cálculo o este margen mental, hay que aplicarlo dentro de una proporción, la dimensión que nos ofrece el propio soporte. ¿No nos obligaría, en más de

una ocasión, a tener que desplazarnos o alejarnos para poder introducir todos los elementos de la escena dentro del marco? ¿No supondría, no sólo este desplazamiento por parte del fotógrafo, sino el propio hecho de recrear mentalmente el corte real, un distanciamiento hacia la propia escena en el momento del acto de la toma? Desde luego, que con la práctica y la experiencia que van adquiriendo los profesionales, el ojo se va entrenando y dichos cálculos se van automatizando pero, no obstante, no se puede negar que, la función del propio acto de encuadrar, se ve afectado.

El error de paralaje no cambia sustancialmente la imagen pero sí nuestra manera de plantearnos la escena a la hora de encuadrar debido, entre otras cosas, al cálculo aproximativo de corrección de dicho desajuste. Muchas veces ese cálculo se realiza de manera inconsciente, muchas veces surgen imágenes importantes o bellas a causa del azar. Aun así, en el proceso de encuadre, hay que considerar este hecho, que ha estado y está aun hoy en día, muy patente los mecanismos técnicos de las cámaras, como un componente a tener en cuenta y que, ha afectado nuestra manera de encuadrar.

BLOQUE 1.5

LA APARICIÓN DE LA IMAGEN DIGITAL. NUEVAS PERSPECTIVAS PARA EL ENCUADRE

Desde la aparición de los primeros modelos populares de cámaras comercializados por la compañía Eastman Kodak hacia el año 1880, el mundo de la fotografía ha sufrido notables transformaciones y se podría decir que la más reciente, se ha producido, con la llegada de la imagen digital. En esta nueva era aparecen nuevos actores industriales innovadores y una tecno-cultura relacionada con la captura, socialización y consumo de la imagen que trasciende el modelo de negocio basado en la imagen fotográfica analógica para dar lugar a un nuevo paradigma social, comunicativo, industrial, administrativo, tecnológico y cultural basado en la imagen digital.

Hay que considerar que esta proliferación y masificación de la imagen no se deben basar únicamente en la fácil accesibilidad, manejo o movilidad de la cámara, sino en una serie de condiciones, acompañantes en este devenir tecnológico que han abierto nuevas posibilidades no sólo a la imagen fotográfica o a la imagen en general, sino a los propios mecanismos de comunicación, a la socialización y, consecuentemente, a la globalización de nuestra cultura.

Nos encontramos en un momento crucial en la historia de las imágenes. Nuestro tiempo ha sido testigo de cambios políticos, sociales y tecnológicos de gran calado que a su vez han trastocado nuestra relación con la imagen. La proliferación de las cámaras digitales, la incorporación de la cámara en los teléfonos móviles, el fenómeno de Internet, las redes sociales y de comunicación como *Facebook*, *Twitter*, *Google*, *Baidu*, *WhatsApp*, *Line*, *Skype*, *YouTube*, *Wikipedia*, etc., configuran un nuevo marco en el que la fotografía debe repensar su identidad. Por otra parte, hemos

heredado una suerte de “democratización industrial” de la imagen, con aspectos fuertemente globalizantes.

Es importante no perder de vista el hecho de que hemos alcanzado, tecnológicamente hablando, la condición de haber llegado a poner una cámara al alcance de cualquiera, al igual que la capacidad para la producción de imágenes. Quizá en los comienzos de la era digital no se hubiese imaginado que la evolución de dos inventos como la imagen fotográfica y los nuevos sistemas de comunicación, fuesen a fusionarse en un nuevo modelo de construcción social. Cuando surgieron las primeras cámaras digitales los avances en telefonía móvil y la red de Internet, experimentaban también grandes progresos. Pero puede que no se esperara que la proliferación del teléfono móvil fuese a llegar hasta donde ha alcanzado en nuestros días y mucho menos que, precisamente ese aparato de comunicación, fuese a suponer la nueva cámara fotográfica más popular de la historia de la fotografía.

La llegada del móvil como cámara fotográfica ha inaugurado un nuevo paradigma tecnológico, social y cultural de la fotografía, para dar lugar a un estallido de la imagen sin precedentes como sistema de comunicación pero igualmente, como modo de expresión en sí misma a través de redes como *Instagram* o *Flickr*, centradas por otra parte, en la capacidad de interacción del usuario. Esto supone comprender un nuevo paradigma social en la forma de crear, compartir y usar las imágenes fotográficas o dicho de otra modo, una nueva cultura social de la imagen creada con teléfonos móviles, desarrollada mediante Internet y extendida en las redes sociales.

De momento el amplio espectro que alcanza la imagen digital hoy en día, la transformación que ha sufrido, los usos a los que está destinada y cómo rige la sociedad actual, daría para la realización de otra tesis. La imagen, no sólo está cambiando nuestra sociedad, sino que se está transformando igualmente a sí misma.

En lo que incumbe al tema del encuadre es evidente que este avance ha supuesto nuevos cambios a la hora de fotografiar. De nuevo nos encontramos con la condición de la socialización e industrialización de la imagen hasta posicionamientos que ha alcanzado la masificación y globalización de la misma gracias a las redes de masas, dando lugar a nuevas circunstancias y temáticas “fotografiables”. Por otra parte, la aligeración de las cámaras y sobre todo, la incorporación de la cámara a los teléfonos móviles, ha producido un efecto doble, por un lado, la realización y difusión de las imágenes mayoritariamente en baja calidad y menos estudiadas a la hora de la construcción de la imagen y, por otra, la posibilidad de movimientos, posicionamientos y diferentes ángulos de colocación de la cámara, que antes no existía. El simple hecho de considerar la cámara como una “extensión de nuestro brazo” gracias a su integración en el teléfono (debido al pequeño tamaño y peso), con las posibilidades de movimiento y puntos de vista que esto supone, ya es un componente a tener en cuenta.

PRIMERAS CÁMARAS DIGITALES Y SENSORES DE PROCESAMIENTO DE SEÑAL DIGITAL

La primera cámara digital registrada fue desarrollada por la empresa Kodak que encargó la construcción de un prototipo al ingeniero Steven J.

Sasson en 1975. Esta cámara usaba para entonces, los nuevos sensores CCD. Las imágenes que registró esta cámara aparecían en blanco y negro a una resolución de 0.001 megapíxeles. Se emplearon 23 segundos en capturar la primera imagen digital. Aquella primera cámara pesaba 4 Kg. y las imágenes se registraban en una cinta de casete. Dadas todas estas dificultosas condiciones para la realización de una imagen, la cámara quedó en un prototipo experimental y nunca salió a la venta.



En 1974 Steve Sasson, que trabajaba en la empresa Kodak, dio por finalizado un dispositivo que grababa imágenes en blanco y negro en una cinta cassette a una calidad de 0.01 megapíxeles. Para visualizar la imagen había que hacerlo en un televisor... 1974

Habrà que esperar hasta 1988 para que apareciera la primera cámara fotográfica completamente digital que registraba imágenes en un archivo de

computadora. Probablemente fuese el modelo *DS-1P de Fuji*, que grababa en una tarjeta de memoria interna de 16 MB y utilizaba una batería para mantener los datos en la memoria.

En 1991 aparece la primera cámara fotográfica digital disponible en el mercado, la Dycam Model 1 que también fue vendida con el nombre de Logitech Fotoman. Usaba igualmente un sensor CCD, grababa de forma digital las imágenes y disponía ya de un cable de conexión para poder descargar las imágenes directamente en la computadora ⁵².

Las primeras fotografías digitales fueron malas, caras y poco atractivas. Sin embargo, los profesionales ya observaban una utilidad de este tipo de imágenes y era que el envío urgente de éstas, era mucho más rápido compensando su baja calidad. Así es que los fabricantes de cámaras atisbaron que el futuro de la fotografía iba a ser la imagen digital y pronto comenzaron a aparecer nuevos modelos. Por ejemplo, una de las compañías que apostaron fuerte por el producto digital, fue la japonesa Canon que ya desde los inicios de la aparición de la imagen digital persiguió, entre otras cosas, llegar al mercado amateur con sus primeras cámaras digitales. Estaba claro que se abría un mercado que ofrecía muchas posibilidades y muchos campos de desarrollo. Sin embargo, en este periodo de inicio existía un cierto ambiente de confusión: nuevos campos de expansión e investigación, nuevas apariciones constantes en el mercado que suponían, cada una de ellas, un nuevo adelanto, la introducción de otros materiales,

⁵² SAID, Carolyn. DYCAME Model 1: The first portable Digital Still Camera. MacWeek, vol. 4, No. 35. 1990. p. 34.

la interacción o incluso dependencia de otros nuevos elementos tecnológicos que asimismo se estaban desarrollando a velocidades vertiginosas. Todos estos avances en tantas direcciones y, en cierto modo, en un contexto aun tan disperso, provocaban en gran parte de los usuarios, una cierta desconfianza hacia el producto digital, donde además, la convivencia con los materiales analógicos, creaba aun una compleja competencia. Igualmente había que considerar otros aspectos importantes que rodeaban esta nueva manera de crear imágenes y que aun la hacían ser un procedimiento complejo y poco rentable, como por ejemplo los métodos de impresión, los nuevos materiales (tintas, papeles, etc.) y, sobre todo, los nuevos mecanismos de proceso y almacenamiento, es decir, el mundo de las computadoras. Hay que pensar que a finales de los 80, los ordenadores personales eran muy escasos, caros y poco potentes. Microsoft tenía en el mercado la versión 2.0 de su famoso Windows. El sector profesional estaba dominado por Apple y su exitoso Macintosh (Mac) que había revolucionado el mundo de la impresión gráfica. Por otra parte, la memoria RAM llegaba a 1Mb en los modelos más caros. Todo ello provocaba una serie de condiciones que, como lo fueron otros avances en épocas anteriores, formaba parte de este proceso de evolución tecnológica ⁵³.

En el año 1969 la tecnología dio un salto de gigante con la invención de un chip de procesamiento de la señal digital denominado CCD (*charge-coupled device*). Fueron Willard Boyle, George E. Smith y Charles K. Kao, quienes diseñaron la estructura básica del primer CCD y por este invento

⁵³ RHEINGOLD, H. Tools for thought: the history and future of mind-expanding technology. The MIT Press. Cambridge. 2000.

les fue otorgado el Premio Nobel de Física en el año 2009. En 1970 los laboratorios Bell, para el que trabajaban, construyeron la primera video cámara que implementaba un CCD como sistema de captura de imágenes. Estos sistemas de sensor, aparecerían otros como el CMOS, serían los que sustituirían a la tradicional película o placa de las antiguas cámaras. Estos sensores reaccionan (producen una corriente eléctrica) en función de la intensidad de luz que reciben ⁵⁴.

Está claro que en el proceso de evolución unos cambios se suceden a otros basándose (tanto para bien, como para mal), en muchas ocasiones, en pasos anteriores. El camino de progreso del mundo de la fotografía no iba a ser diferente. En el paso hacia la era digital, en el que nos encontramos hoy en día, la fotografía se ha tenido que aliar con otros mecanismos tecnológicos, sociales y culturales que hacen de esta época un periodo, sin duda, más que sugestiva.

LA APARICIÓN DE INTERNET

A finales de los años 60 y primeros de los 70 se empiezan a utilizar computadoras conectadas en línea (comenzaron con 4 computadoras en conexión) y a principio de los 70 se manda el primer correo electrónico. Son los primeros pasos de la era de Internet. Aparece el lenguaje HTML (HyperText Markup Language), el protocolo HTTP (HyperText Transfer

⁵⁴ RICHTIN, Fred. After photography. W W Norton & Co Inc. New York. 2009.

Protocol) y el sistema de localización de objetos en la Web URL (Uniform Resource Locator). En 1990 aparece el famoso protocolo World Wide Web, conocido como www que permitía vincular información a través de las redes desde casi cualquier país del mundo. El avance de Internet era imparable y se basaba en una especie de red de información gigante que conectaba al mismo tiempo con otras redes de información. Lo interesante de todo esto, es que la conexión y trasfusión de las diferentes informaciones entre redes, a nivel mundial y global, se estaba realizando con un protocolo de lenguaje común ⁵⁵.

Internet se había creado para compartir información, noticias, trasferir archivos, realizar comunicaciones. Todo aquello necesitaba imágenes. Imágenes, sin embargo, que no debían pesar demasiado, por lo tanto, no debían tener una gran calidad. La idea partía de que Internet fuera, entre otras cosas, gráfico y que la imagen se viera bien en un formato pequeño. No cabe duda que el tirón de Internet fue uno de los catalizadores de la fotografía digital y por supuesto, con las directrices del propio medio, se produciría una influencia sobre los avances que se estaban produciendo al mismo tiempo en el mundo de la fotografía. Aunque los profesionales de la fotografía siguen manteniendo y utilizando las cámaras analógicas ya que la calidad de imagen y de impresión, superaba con creces los resultados de las primeras cámaras digitales, por otro lado, la venta de las cámaras digitales compactas empieza a despuntar y ya hacia mediados de

⁵⁵ JENKINS, Henry. *Convergence Culture Where Old and New Media Collide*. (Edición Kindle) Edit. New York University Press. New York. 2006.

los años 90, la resolución de estas nuevas cámaras alcanza los 3 megapíxeles ⁵⁶.

EL TELÉFONO MÓVIL, LA NUEVA CÁMARA COMPACTA

En muy pocos años los teléfonos móviles han llegado a convertirse en un dispositivo esencial en nuestras vidas, de hecho, actualmente hay miles de modelos y los diferentes fabricantes siguen innovando e intentando destacar sobre la competencia. En realidad, hoy en día, el teléfono móvil ya no representa únicamente un teléfono móvil destinado a la comunicación. Este nuevo aparato que es prácticamente inseparable a nosotros, integra varios usos al mismo tiempo. Ha desplazado prácticamente a la telefonía fija, a las cámaras compactas de fotos y de vídeo, a los videojuegos y sirve como complemento en uso de los propios ordenadores. El teléfono móvil cuenta ya con una trayectoria en su propio proceso de evolución aunque no hayan pasado tantos años desde su aparición. Por ejemplo, a finales de los años 80 la compañía Motorola innovaba en el mercado de las comunicaciones con la presentación de distintos teléfonos móviles ya bastante pequeños y ligeros o que se doblaban para ser así más compactos. En 1997, la compañía finlandesa Nokia lanzó el primer teléfono inteligente llamado también *smartphone*, basado en la implantación de programas para incrementar el procesamiento de datos y la conectividad, es decir, el teléfono móvil se convertía en una especie de computadora portátil y en miniatura. En 1997 se compartió la primera fotografía a través de un

⁵⁶ GUSTAVSON, Todd. 500 Cameras. 170 Years of Photographic Innovation. Editorial Sterling Publishing Co. New York. 2011.

teléfono móvil y este hecho fue el punto de partida para el siguiente paso, el teléfono móvil con cámara integrada. El primer teléfono comercial con cámara fotográfica fue el J-SH04, fabricado por la empresa de electrónica japonesa, Sharp Corporation, y ya en el 2002 se empiezan a comercializar los terminales con cámara integrada, inicialmente por la igualmente compañía japonesa Sanyo y posteriormente y hasta nuestros días por decenas de empresas de todo el mundo como Samsung, Apple, Nokia, Motorola, Siemens, Sony, etc.⁵⁷.

Todos estos avances tecnológicos han afectado indudablemente al mundo de la fotografía. El mercado de cámaras digitales se había disparado. Por otra parte, la accesibilidad y transmisión de información por Internet, el envío directo de imágenes y los nuevos sistemas de comunicación se estaban implantando en nuestra sociedad. Pero la aparición del teléfono móvil con cámara integrada supone un nuevo giro en esta evolución y esto se puede ver claramente reflejado en las propias ventas de las cámaras digitales. Uno de los motivos principales es, precisamente la aparición de los terminales móviles que cumplen, entre otras cosas, con estas funciones y cuyo coste, además abarca un amplio espectro (desde los 40€ a los 900€). Parece ser que los usuarios, durante años, con millones de cámaras compactas vendidas por todo el mundo, no estaban buscando la mejor calidad o el mejor zoom, sino un dispositivo portátil, accesible y de fácil manejo,

⁵⁷ AGAR, Jon. *Constant touch. A global history of the mobile phone*. Icon Books. Cambridge. 2004.

esto quiere decir que, finalmente, la industria de la telefonía móvil ha conseguido contener todo en un solo dispositivo ⁵⁸.

Está claro que hoy en día, los *smartphones*, por ahora, no son una amenaza para la gama alta de cámaras pero sí se puede afirmar que la gama baja e intermedia de estos dispositivos sí se han visto muy afectadas. Un *smartphone* puede igualar e incluso superar, a una cámara compacta. “La multiplicación de los *smartphones* es espectacular. Para el tercer trimestre de 2012 ya existían mil millones de estos dispositivos en un planeta con 6 mil millones de habitantes. En otras palabras, uno de cada seis seres humanos ya contaba con un *smartphone* cuando inició 2013 y la tasa de crecimiento va en aumento” ⁵⁹.

RELACIONES ENTRE EL SISTEMA ANALÓGICO Y EL DIGITAL

Se tiende a establecer, adaptando una postura algo extrema, una frontera o límite entre la fotografía tradicional, de naturaleza fotoquímica y la fotografía digital, como si se tratase de dos realidades que se han separado, casi de manera inevitable, a través de un cambio brusco. Sin embargo, como ya hemos visto, la fotografía digital ha asumido, en muchos aspectos, las antiguas aplicaciones de la fotografía tradicional. Esto ocurre, no

⁵⁸ HEATHER, Leonard. There Will Soon Be One *Smartphone* For Every Five People In The World. [En línea]. Business Insider. [Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2014] Disponible en <http://www.businessinsider.com/15-billion-smartphones-in-the-world-22013-2>

⁵⁹ Comunidad-Entel. Un billón de *smartphones* en el mundo. En línea. [Fecha de consulta: 12 de diciembre 2014] Disponible en <http://comunidad.entel.cl/smartphones/posts/un-billon-de-smartphones-en-el-mundo>

sólo a nivel tecnológico, como evolución de los últimos modelos de las cámaras analógicas adaptándolos a los nuevos sistemas del soporte digital (por ejemplo, a nivel profesional, con los respaldos digitales que son muy apreciados, dando unos resultados de calidad extraordinarios), sino también a niveles de significación. Los valores de registro, de verdad, de memoria, de archivo, de identidad, de fragmentación, etc. que se habían instalado ideológicamente en la fotografía en el siglo XIX son igualmente transferidos a la fotografía digital, defiende Fontcuberta ⁶⁰. Quizá se podría establecer una comparación diciendo que, miramos la fotografía de hoy en día con “ojos” de la fotografía de ayer, al igual que miramos el arte contemporáneo con “ojos” del arte clásico. “Nos debatimos así entre la melancolía por la pérdida de ciertos valores entrañables de la fotografía argéntica y el entusiasmo por la multitud de posibilidades que nos ofrece el nuevo medio digital” ⁶¹. Pero estamos viendo y viviendo ya hoy en día que los soportes fotoquímicos tienen los días contados. Puede que no desaparezcan por completo, pero sí quedarán y de hecho, ya están quedando, relegados al terreno de las prácticas minoritarias. De momento, para los profesionales que siguen utilizando los materiales tradicionales, están encontrándose con las dificultades de que empiezan a escasear y en que, dichos materiales están volviéndose excesivamente caros.

Por otra parte nos encontramos con que el gran público agradece la tecnología digital porque resulta mucho más práctica, más rápida, más potente,

⁶⁰ FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2010. p. 12

⁶¹ *Ibid.*, p. 13

más accesible y más barata... Como ya he señalado anteriormente, hoy en día se puede conseguir una cámara en prácticamente cualquier parte del mundo. El simple hecho de poseer un teléfono móvil suele conllevar, hoy en día, la posesión de una cámara digital. Actualmente se puede afirmar que prácticamente todo el mundo tiene la posibilidad de hacer fotografías y que, por otra parte, el campo de lo fotografiable, asimismo, también se ha visto ampliado.

No podemos negar, por tanto, que la llegada de la imagen digital ha provocado cambios muy importantes y esto también ha afectado a la forma de trabajar de los propios fotógrafos y creadores. Hoy en día, es casi inevitable la utilización de las herramientas digitales para la construcción, el procesado, corrección, manipulación, edición, difusión, etc., de la imagen. La tecnología digital ha hecho posible que se pueda trabajar más deprisa, las posibilidades y técnicas de edición de imagen son igualmente más accesibles, al igual que el proceso de postproducción e impresión. No obstante, quizá haya que señalar que puede que todos estos motivos hayan cargado más el ámbito de trabajo del fotógrafo. El hecho de que todos estos procedimientos sean igualmente más accesibles, incluso, la propia maquinaria o equipos que se necesitan para ello, lleva a la disposición de que la propia elaboración de las imágenes pase por una serie de procesos de realización que casi son inevitables hoy en día. De tal manera que, incluso en el campo de la fotografía “popular”, las propias herramientas de toma de fotografías instaladas en los teléfonos móviles, es decir, en las aplicaciones, llevan incorporados pequeños programas de edición automática con todo tipo de correcciones, de efectos o filtros posibles. La edición de la imagen, su retoque, viene incorporado hoy en día, por así decirlo, a la propia acción

de la toma de la imagen. En los casos más “extremos”, podemos ya afirmar que las fotografías digitales pueden incluso tener un origen absolutamente artificial, es decir, pueden ser creadas exclusivamente con herramientas informáticas sin tener una realidad ante ellas. En este caso, la fotografía, esta vez, digital, no puede seguir concibiéndose como la captación de un instante decisivo como ha venido haciéndose hasta ahora. En este caso, podríamos decir de la fotografía digital que en ocasiones nos hallamos ante una simulación de la realidad.

LA ACCESIBILIDAD DE LA IMAGEN DIGITAL

Como viene sucediendo en los últimos decenios en especial con la irrupción de las herramientas digitales, el componente manipulativo cada vez se está haciendo más incuestionable. Como he comentado anteriormente, no sólo se ha producido una accesibilidad hacia los mecanismos productores de la imagen fotográfica sino, al mismo tiempo, en los procesos de edición de la propia imagen. Joan Fontcuberta llega a afirmar lo siguiente, “La imagen digital recupera este tipo de situación: de nuevo podemos actuar sobre los componentes más básicos de la imagen, que se estructura ahora en una retícula de píxeles, modificables y combinables entre sí. De nuevo la formación de la imagen aparece como un encadenamiento de decisiones. Puede afirmarse, pues, que en lo esencial, imagen pictórica e imagen digital son idénticas. Varía el *modus operandi* técnico, el utillaje, los aparatos, pero, repito, su naturaleza estructural es la misma”⁶².

⁶² *Ibid.*, p. 62

Efectivamente nos encontramos ante la posibilidad de crear imágenes fotográficas que pueden llegar a detentar su origen partiendo desde diversas procedencias. Igualmente nos encontramos ante la verosimilitud de diferentes combinaciones entre una diversidad de técnicas y la incorporación de otras nuevas que, asimismo, han experimentado el traspaso a la era digital. En definitiva, las posibilidades y combinaciones a través de la accesibilidad y del proceso digitalizador, se han ampliado absolutamente pero aun así, la naturaleza sustancial de la imagen se mantiene al igual que el modo de significación de la misma.

Por otro lado, la tecnología digital ha multiplicado la presencia social de la fotografía que hoy se ha convertido en un objeto cotidiano gracias a la simplificación en el manejo de esta tecnología. “Hoy en día todo el mundo lleva consigo una cámara fotográfica y además las nuevas tecnologías nos permiten hacer tantas fotos como queramos, verlas al instante y si no nos complacen, borrarlas y hacer otras nuevas” apunta Fontcuberta ⁶³. El número de fotografías que realizamos se ha disparado, la posibilidad de capturar, ver, procesar, decidir, seleccionar y eliminar en el acto, ha otorgado a la imagen un carácter de inmediatez en el propio proceso. Aun así hay que distinguir, el desarrollo de la imagen fotográfica a nivel profesional y, en nuestro campo, a nivel artístico y el proceso de la imagen “socio-industrial” a la que nos ha conducido la era del digital. En esta categoría, es cierto que la fotografía digital responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de inmediatez y

⁶³ *Ibid.*, p. 30

globalidad. Estamos en la era de la imagen, vemos y producimos, desde casi cualquier rincón del mundo, imágenes a diario. Estamos llegando a comunicarnos directamente a través de la imagen. Hoy sabemos que la accesibilidad y facilidad para elaborar y procesar una imagen fotográfica, la ha aproximado al lenguaje de lo cotidiano. No obstante, eso no quiere decir que las imágenes que nos rodean y nuestro manejo de ellas, haya convertido al usuario, en “profesionales” del mundo fotográfico. Es más, se podría incluso afirmar, que a través de esta ventana abierta, a través de la fácil accesibilidad de la imagen fotográfica, ésta haya perdido cierto crédito y que el problema principal en el que nos encontramos hoy en día, es que conviven al mismo nivel, fotografías de calidad junto a imágenes totalmente anodinas e incluso de mala calidad a todos los niveles.

Esto nos lleva al reconocimiento de que a pesar de la inmediatez y la accesibilidad del medio digital, incluso, del propio hecho de ver y corregir la imagen en el mismo momento en el que se ejecuta, no quiere decir que el proceso de sensibilidad y conocimiento del fotógrafo se haya simplificado. Los profesionales se han mantenido como tales a pesar de la popularización del medio y no se puede considerar que haya aumentado su número a pesar de que el medio se haya extendido hasta los límites que conocemos hoy en día.

NUEVOS PLANTEAMIENTOS A LA HORA DE ENCUADRAR

En la práctica fotográfica confluyen una serie de estrategias discursivas, una intencionalidad por parte del realizador de la imagen, unos receptores que a su vez se encuentran dentro de un entorno sociocultural, unos

medios de difusión de la imagen, etc., así como un contexto socioeconómico y político. EL entorno en el que nos encontramos hoy en día, relacionado con la imagen, su realización y su difusión es bastante complejo. La posibilidad de hacer imágenes se ha ampliado prácticamente a cualquier lugar, a cualquier persona, a cualquier momento y casi a cualquier escena. Las imágenes las creamos, las usamos o no, las desechamos, las guardamos... pero el acto de fotografiar, a ese nivel, se ha disipado al día a día como lenguaje y a la inmediatez como medio. Esto ha influenciado a nuestra manera de observar la realidad. Prácticamente casi todo lo que nos rodea es sensible, hoy en día, a ser fotografiado y si no nos gusta, no nos llama la atención o no corresponde a nuestras expectativas, lo eliminamos en el acto. No hay riesgo a la hora de componer o significar la imagen, podemos realizar tantas como queramos hasta dar con el objeto de nuestro acto de fotografiar o hasta cansarnos. En lo cotidiano, a la hora de encuadrar no necesitamos afrontar un proceso de selección cuidado o procesado con detenimiento, nuestro acto se ha vuelto más instintivo y menos procesal. Esta conducta, de alguna manera más “superficial”, se ajusta a la realización de la imagen en el campo del uso diario, sin embargo, durante el proceso de realización de una fotografía a nivel artístico o documental, nos volvemos más cuidadosos. La imagen, igualmente tiene que contar algo, representar, transgredir, narrar una idea concreta que el fotógrafo pretende. A la hora de encuadrar y de componer, seguimos construyendo los mismos procesos a la hora de construir la imagen. Los elementos que extraemos de la realidad a través del encuadre se tendrán que organizar asimismo en la imagen resultante para significar una nueva realidad. Pero hay algo que la imagen digital ha ampliado enormemente y esto es la inmediatez de visualización de la imagen. Es cierto que el hecho

de poder ver la imagen justo después de su realización, la posibilidad de corregir los elementos que vemos que no funcionan o añadir otros para acercarnos más a nuestra intención, son condiciones que anteriormente no existían en este grado. De alguna manera, la posibilidad de todos estos mecanismos, de una manera tan inmediata pueden producir que nuestra forma de mirar la realidad al encuadrarla, se relaje y busque varias posibilidades para, en unos segundos, escoger la más adecuada. Por supuesto que esto sucedía ya anteriormente pero la inmediatez que nos proporcionan hoy en día las cámaras digitales no es, de ningún modo, comparable y simplemente el aumento, en número, de fotografías que realizamos es una prueba de esto. Las imágenes no quedan, nuestros errores o nuestros desajustes, pueden desaparecer de inmediato. La imagen se compone y descompone con igual eficacia.

En el uso diario de la cámara, esto va más allá. No necesitamos componer de manera tan estudiada. No se reflexiona la escena de manera analizada, se centra la atención al elemento principal que se quiere comunicar. Luego eso mismo puede desaparecer una vez haya cometido nuestra intención. No importa que no quede. El valor de la imagen es efímero.

Nos encontramos con una circunstancia que es algo más que paradójica. El medio digital nos proporciona la posibilidad de mirar más a menudo la realidad para fotografiarla, de encuadrarla constantemente, nos ofrece numerosos pasos intermedios hasta que llegamos a nuestra imagen final, sobre todo, corregimos las imágenes constantemente tanto a nivel de composición, de reencuadre, de iluminación, de color a través de aplicaciones específicas, etc. Pero este hecho no nos ha convertido en más

conocedores de la imagen fotográfica. El usuario medio, no se ha vuelto un experto de la imagen, a pesar de que realizamos fotografías prácticamente todos los días. Es más, podría decirse incluso, que la mayoría de las imágenes que fluyen por las redes, las publicidades, los blogs, etc. son portadoras de una condición contraria. La imagen “descuidada” abunda en estos entornos y parece ser que a nadie moleste demasiado esta condición. El propósito, a estos niveles, es mucho más básico y juega con los elementos principales para una significación inmediata pero es cierto que no siempre funciona y la confusión tanto en la creación de la imagen como en su lectura se produce en muchas ocasiones. Por lo tanto, parece ser que si nos queremos expresar dentro del campo artístico de la fotografía, aun seguimos componiendo y encuadrando siguiendo unas pautas de significación y composición que, de alguna manera y más o menos conscientes, son intencionadas. Coexiste, al mismo tiempo, la circunstancia que en la realización de imágenes cotidianas, a través de nuestros teléfonos móviles, para la simple difusión y descripción de nuestra cotidianeidad, nuestro análisis de la realidad y nuestro cuidado a la hora de encuadrar y componer, se torna más desprevenido. Expertos e ignorantes a la vez, en lo que al lenguaje fotográfico se refiere, parece ser que es una circunstancia que convive en el acto de fotografiar hoy en día.

LA CULTURA DE MASAS Y SU INFLUENCIA A LA HORA DE FOTOGRAFIAR Y VICEVERSA

La cultura de masas es una manifestación cultural que, por sus características, puede ser asimilada por una gran cantidad de personas. Señala Felici “se suele identificar con un tipo de cultura superficial, carente de

ambigüedad, placentera y universal, pero con un carácter perecedero, es decir, configurada como producto para un consumo rápido por un ‘gusto medio’”⁶⁴. Con el advenimiento de los medios masivos de comunicación como el cine, la radio y la TV, se empieza a instaurar la industria cultural que se dirige a vender información, espectáculo, entretenimiento, etc. Es decir, la cultura comienza a considerarse como una mercancía más y es sobre todo una cultura para el consumo. La industria cultural mitifica, manipula, oprime, fragmenta, homogeneiza, estereotipa... Por otra parte, está determinada principalmente por las estructuras económicas, los modos de producción y el sistema de clases sociales dominantes. Nuestra sociedad se ha globalizado en los últimos años y los avances tecnológicos que se han desarrollado, han influenciado fuertemente para llegar a este sistema global.

Aun así, el término “globalización” es utilizado en la mayoría de los casos de manera muy liviana. La versatilidad de este término ha generado una profunda confusión, incluso entre los científicos que se dedican a su estudio. La característica principal que define a la Globalización es la interdependencia que se ha desarrollado en el planeta en las últimas décadas gracias al desarrollo de las tecnologías de la comunicación. Este fenómeno ha sido estudiado bajo el enfoque de distintas disciplinas científicas. Desde la Sociología, se ha enfatizado en la revolución tecnológica y en las transformaciones que se han operado en la sociedad. La revolución electrónica y digital de la segunda mitad del siglo XX tienen una resonancia análoga a

⁶⁴ MARCIAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2010. p. 26

la Revolución Industrial de finales del siglo XIX y la de la primera mitad del siglo XX ⁶⁵. En términos similares, este nuevo desarrollo, sobre todo de las comunicaciones, ha originado una nueva edad histórica. El sociólogo español, Manuel Castells (Castells, 2001) destacó el papel de las tecnologías digitales de la información y de la comunicación que permitirían el surgimiento de una estructura social en red (la sociedad red) en todos los ámbitos de la actividad humana, y cómo esta actividad propiciaría la interdependencia global ⁶⁶.

Nunca en la historia de la humanidad ha circulado tanta información ni tantas posibilidades para construir el conocimiento. Volviendo al mundo de la imagen, hoy en día, estamos rodeados de fotografías (principalmente digitales) y en un entorno en el que la información fluye de forma abundante. Ya Walter Benjamin supo dar cuenta de los profundos cambios en los modos de percepción y experiencia de lo social, que comenzaron a producirse a partir de la aparición de las nuevas tecnologías de reproducción y el desarrollo de la cultura de masas. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Walter Benjamin da cuenta del modo de percibir la realidad que caracteriza a la cultura de masas, del nuevo sensor común que nace a partir de la aparición de las nuevas técnicas de reproducción ⁶⁷.

⁶⁵ PALOMO GARRIDO, Aleksandro. Apuntes teóricos para el estudio de la Globalización desde la perspectiva de los Relaciones Internacionales. CONfines. Academia nacional de estudios políticos y estratégicos. Departamento de investigación. Departamento de Biblioteca [en línea]. 8-16 diciembre 2012. [Fecha de consulta: 5 de noviembre 2014]- Disponible en: <http://web2.mty.itesm.mx/temporal/confines/articulos16/Apuntesteoricos.pdf>

⁶⁶ CASTELLS, Manuel. *La Galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*. Areté. Madrid. 2001.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Obras. Libro I/Vol. 2. La obra de arte en la época de su reproductibilidad*

A pesar de la acertada y temprana lucidez de Walter Benjamin, no podría haberse imaginado hasta qué punto iba a llegar la reproductividad de la imagen. Aunque Benjamin tomó como modelo de análisis el cine ya que consideraba que en éste se encontraba el punto culminante de las técnicas de reproducción que comenzaron a desarrollarse con la fotografía, parece ser que finalmente, el apogeo de la reproductividad y difusión masiva ha vuelto al campo fotográfico. Hoy en día hay cámaras en todas partes captándolo todo. En este entorno, la fotografía cobra un renovado protagonismo en la comunicación de masas. Si anteriormente los fotógrafos invadían el mundo con sus Brownies, en el siglo XXI la cámara fotográfica incorporada al *smartphone* se ha vuelto, en verdad, universal.

En la producción fotográfica contemporánea pueden distinguirse varios grupos claramente identificados: fotógrafos profesionales, artistas visuales que utilizan la fotografía como su medio de expresión, amateurs o entusiastas y aficionados. Muchos profesionales utilizan cámaras réflex, desde las más baratas (más bien para uso personal), hasta los equipos especializados de alta gama. El aficionado utiliza las cámaras digitales más básicas, las cámaras compactas, que están tendiendo a desaparecer, sustituidos crecientemente por los teléfonos móviles. Sin embargo, se podría afirmar que, todos comparten una herramienta común: el *smartphone*.

“Las fotos sirven para almacenar recuerdos, sirven como exclamaciones de vitalidad” declara Fontcuberta ⁶⁸. Uno de los instrumentos que explica mejor esta afirmación es *Instagram*. Esta aplicación combina ciertas funciones de cámara fotográfica y la posibilidad de agregar filtros de efectos de poetización o exaltación a través de un mecanismo sencillo y eficaz para compartir las fotografías. Finalmente, transmitir y compartir imágenes funciona así como un nuevo sistema de comunicación social. En la era de *Facebook* e *Instagram* la distribución de imágenes, puede partir de los vínculos sociales de cada usuario y a partir de ahí, multiplicarse de manera inimaginable. Lo que antes se reservaba para la esfera privada (el álbum familiar, por ejemplo), hoy está disponible a una gama mucho mayor que familiares o conocidos. El contenido puede ser redistribuido, remezclado y alterado por terceros de modo que la esfera privada puede convertirse en pública rápidamente. Se crea, de este modo, un debate cultural sobre estos modelos industriales de la comunicación en las nuevas formas de relación social y la transformación de la producción y consumo cultural.

José van Dyck explica en su obra *The Culture of Connectivity* que “en menos de una década, una nueva infraestructura de socialización y reacción social en línea ha surgido, penetrando cada fibra de la cultura contemporánea. Los social media, definidos como «grupo de aplicaciones basadas en Internet que construyen los cimientos tecnológicos e ideológicos de la Web 2.0 y que permiten la creación e intercambio de contenido creado por los usuarios», forman una nueva capa en línea por la que la gente

⁶⁸ FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2010. p. 30

organiza sus vidas. Hoy, esta capa de plataformas influyen la interacción humana en los niveles individual y comunitarios, así como en un nivel social amplio, mientras que los mundos en línea y fuera de línea se inter-penetran de manera creciente”⁶⁹.

LA INCURSIÓN DE LO COTIDIANO

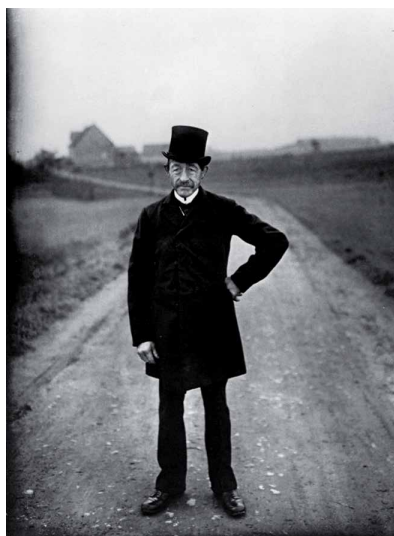
La fotografía se encuentra, como fenómeno masivo, en la unión de dos grandes corrientes: la de la cultura mainstream y la convergencia digital. El fotógrafo es un individuo que vive en una sociedad impregnada por el mainstream imaginario y un conjunto sinfín de estereotipos. El oleaje del mainstream se entremezcla con una nueva cultura participativa, es decir, hoy en día, cualquiera puede realizar imágenes, cualquiera las comparte, cualquiera las comenta, cualquiera las difunde o utiliza para otros fines... Así pues, la fotografía es percibida por el gran público como una especie de prueba que certifica lo acontecido, en la historia personal y cotidiana de todos nosotros y en la que un amplio número de personas participa⁷⁰.

No cabe duda de que la cámara se ha convertido en un aparato principal que nos incita a aventurarnos en el mundo y a recorrerlo tanto visual como intelectualmente. Pero al igual que ocurrió anteriormente con los avances que se fueron produciendo en el mundo de la fotografía, donde

⁶⁹ VAN DIJCK, José. *The culture of connectivity. A Critical History of Social Media*. (Edición Kindle). Edit. Oxford University Press. New York. 2013. p. 126

⁷⁰ COSTA, Joan. *La fotografía creativa*. Editorial Trillas. México. 2008. p. 148

el campo de lo fotografiado también se amplió, hoy en día, con el lenguaje fotográfico como certificado de cada instante de nuestras vidas, desde todo tipo de ángulos, es decir, prácticamente desde cualquier punto de vista, ha ampliado, en cierto sentido, la temática de lo fotografiado y, principalmente esto se ve reflejado (y directamente relacionado) en la aparición masiva de todo tipo de eventos de lo cotidiano. Es cierto que el valor de la fotografía casual y vernácula, pone de manifiesto la importancia de la vida cotidiana. Esto que entendieron con tanta claridad los fotógrafos tras la Segunda Guerra Mundial es un recordatorio de lo importante que es la cotidianidad. Desde Eugène Atget o August Sander podemos reconocer que en la fotografía no hay tal cosa como un mundo externo que siempre es transformado por la misma fotografía.



August Sander , Hombre con sombrero de copa. 1925

Si bien no se puede negar que se ha perdido en calidad estética, con innumerables clichés subidos a la red, también es cierto que estas fotografías son un testimonio de nuestra urgente necesidad de registrar nuestro entorno. Hoy, cada vez que hacemos una foto con nuestro *smartphone* estamos documentando nuestro tiempo, la cotidianidad, nuestros estereotipos, idealizaciones, proyecciones e identificaciones. Cada fotografía es un mundo.



Joseph Byron, Ben Falk, Pirie MacDonald, Pop Core y Marceau. "Selfie". 1920

El hecho de que el teléfono se haya convertido en una cámara más accesible aun que las anteriores cámaras compactas, su pequeño tamaño, la facilidad de movimiento, lo ligero que es, ha transformado a este aparato en una especie de extensión de nuestra mano. Nos lo llevamos a todas partes y lo situamos desde todos los ángulos posibles que se nos ocurran. Los

movemos, los subimos, los apoyamos, los escondemos, losladeamos.... El punto de vista de la cámara se ha multiplicado. Incluso, con la posibilidad de voltear la cámara, es decir, fotografiarnos a nosotros mismos, viéndonos al mismo tiempo que realizamos la fotografía, ha dado como resultado la ahora tan de moda autofoto, comúnmente denominada *selfie*.

El autorretrato siempre ha existido pero el nivel al que ha llegado esta manera de auto-retratarse, auto-situarse o auto-inmortalizarse ha alcanzado, de nuevo, un fenómeno masivo y social. En el caso del *selfie* es curioso el acto del encuadre ya que está condicionado por una serie de características fijas que definen la propia imagen. Por una parte tenemos el hecho de que la distancia desde la que se realiza la fotografía suele corresponder a la que nos proporciona la longitud de nuestro brazo. Aunque no hay que dejar de considerar la existencia de numerosos accesorios, en algunos casos, muy efectivos, para los teléfonos móviles y sus cámaras, como lentes especiales, trípodes, carcasas acuáticas incluso, brazos extensibles para el *selfie*, la mayoría de estos autorretratos se siguen realizando desde la distancia de nuestro brazo. Esa distancia es a que va a definir el punto de vista que, por otra parte puede desplazarse hacia todos los ángulos que nuestro brazo sea capaz de ejercitar. Esa distancia nos va a dar el campo del marco que contendrá la imagen, es decir, dentro de ese marco, tenemos que encuadrarnos a nosotros mismos y componer nuestro autorretrato en relación a los objetos, amigos, situaciones que queramos, aparezcan como información “secundaria” aunque, de manera contradictoria, sean esos objetos, lugares, personas, etc., los que realmente contienen la información importante que queremos reflejar. Precisamente, uno de los principales motivos por los que estamos impulsados a autorretratarnos es para

demostrar que hemos estado en ese lugar, con esas personas, etc. De esta manera, dentro de un marco muy concreto, a una distancia determinada fija, encuadramos al mismo tiempo que vemos lo que va a salir en la imagen. Vamos componiendo a medida que construimos la imagen, dejando información dentro o fuera de ella y, en el caso del *selfie*, relacionándolo con nuestro estar ahí.

Otra característica de la capacidad de captación de lo cotidiano a través de esta nueva manera de fotografiar, ha convertido la cámara en una especie de diario para comunicar nuestras diferentes acciones o situaciones cotidianas. Esto quiere decir, que la fotografía, en muchos casos está desplazando al texto. En muchas ocasiones, en nuestro sistema de comunicación actual a través de los medios de *chat* integrados en los teléfonos, al comunicar, no escribimos por ejemplo, estoy en la cafetería tal... sino que hacemos una fotografía directamente del lugar y la enviamos para comunicar sobre nuestra situación. En este caso, la forma de encuadrar se releva a una simple información pasajera donde lo importante es el registro simplificado de una información del lugar o la situación que queremos comunicar. La imagen se compone con la intención de registrar los elementos más importantes y representativos para que esa información sea lo más clara y directa posible. Está claro que, en este caso, la imagen dará más información que un texto con la descripción, aunque también es cierto que, en muchas ocasiones, las imágenes de esta naturaleza, suelen ir acompañadas por pequeños textos descriptivos, muy escuetos, para completar la información en el caso de que fuera necesario.

Es interesante observar que en esta utilización de la imagen como captación de nuestro entorno más cercano e, incluso en muchas ocasiones, íntimo, ha cambiado igualmente nuestro punto de atención. Esto no estriba únicamente en el fenómeno de utilizar la imagen fotográfica como registro de lo diario. Supuestamente, se fotografían los momentos importantes de nuestra vida cotidiana, los sucesos que, por ciertas características especiales, deben quedar reflejados. En nuestro registro diario se mezclan los acontecimientos importantes junto con las escenas más intrascendentes o insignificantes que nos puedan rodear. Esto quiere decir que, incluso en las pequeñas cosas, que quizá antes, nunca hubieran sido consideradas suficientemente atrayentes como para ser reflejadas en una imagen, hoy en día depositamos nuestra mirada en ellas y las consideramos “dignas”, aunque sea durante un pequeño momento, de ser encuadradas y recordadas de ese entorno diario. Esto se debe a dos motivos, por una parte, la poca “durabilidad” de la imagen: lo que observamos, lo fotografiamos, en ese instante vemos hasta qué punto nos interesa su nueva realidad como imagen al mismo tiempo que consideramos si puede interesar a nuestro entorno en red, si en ese impulso no nos atrae, la borramos y construimos una nueva o abandonamos la idea. La importancia no radica en que quede la imagen y eso nos lleva al segundo motivo, precisamente, la inmaterialidad de la imagen digital. Como dice Fontcuberta, “asistimos a un proceso imparable de desmaterialización. La impresión de la imagen sobre un soporte físico ya no es imprescindible para que la imagen exista. Contenido sin materia física, imagen sin cuerpo” ⁷¹.

⁷¹ FONTCUBERTA, Joan. La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía. Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2010. p. 64

A pesar de esta inmaterialidad de la imagen fotográfica de hoy, hay algunos aspectos que aun se siguen manteniendo, como por ejemplo el formato de la imagen. Es cierto que se han multiplicado las posibilidades de fotografiar y especialmente los aparatos con los que fotografiamos: cámaras profesionales digitales y analógicas conviven tanto en el mercado como en su uso, respaldos digitales, cámaras compactas que se renuevan cada poco tiempo, cámaras panorámicas, cámaras 3D, cámaras de juguete, cámaras en todo tipo de teléfonos de cualquier tamaño, cámaras en los ordenadores y en los *iPads*, incluso cámaras trampa.



Ralph Goertz. Stephen Shore con su Mick A Matic. 2010

No obstante, todos estos aparatos han mantenido el formato rectangular y en muchos casos, se ha seguido manteniendo el formato de la película analógica de 35mm. La proporción rectangular sigue marcando el campo en el se crea la imagen, para encuadrar la realidad hay que seguir respetando la forma rectangular que delimitan los bordes que separarán una realidad de otra. Aunque lo fotografiable hoy en día, abarque gran parte de nuestro entorno, ese ámbito, representado en la imagen, sigue corres-

pondiendo, a través del encuadre, a un formato rectangular. Por otro lado, pese a que la imagen gire automáticamente en los dispositivos móviles, (el término es, según las compañías “giro de pantalla”) horizontal o verticalmente para facilitarnos la orientación, la imagen se sigue construyendo dentro de las mismas proporciones que las antiguas cámaras analógicas y nuestra manera de encuadrar en relación a este aspecto se ha mantenido.

Por último, existe otro aspecto que ha cambiado y, en muchos casos, dificulta el momento del encuadre. En el capítulo anterior he descrito la importancia de los distintos tipos de visores y sistemas a la hora de encuadrar ya que, es a través de ellos donde realizamos las relaciones de los elementos que queremos dentro o fuera del encuadre para crear la imagen final. Hoy en día, con las nuevas cámaras, el visor por donde encuadramos suele ser una pantalla de cristal líquido o LCD (del inglés *liquid crystal display*). Ya no es un visor por el que nos asomamos a la realidad, como escondidos detrás de algo, casi como si no nos vieran mirar a través de éste. El visor además, fortalece la sensación con los bordes del marco, crea una especie de impresión de “cubo” (en realidad rectángulo) desde el que nos aventuramos a separar esa realidad a la que estamos asomados de una nueva a punto de aparecer. La tensión que crean los límites del visor clásico marcan, como si de una presencia se tratara, ese corte de una realidad ilimitada que tenemos ante nosotros cuando fotografiamos. En comparación al momento de fotografiar con un visor LCD, se podría decir que la relación que establecemos con la realidad en el momento de encuadrar se torna más intrínseca. Esa intimidad que se establece en el momento del corte es aun más evidente en el caso de las cámaras de gran formato que además, necesitan de una tela para aislarse de la luz exterior y poder ver

así la imagen en el cristal esmerilado. Al encuadrar a través de una pantalla LCD nos distanciamos de ella, no acercamos nuestra mirada al propio visor en el que aparece la imagen encuadrada, sino que nos alejamos, nos exponemos más directamente a esa realidad, seguimos envueltos de ella. Existe una distancia entre la imagen creada en el visor y la realidad que queremos encuadrar y esta distancia la recorreremos fácilmente comparando ambas realidades constantemente, en un ir y venir, hasta que nos quedamos satisfechos, recorriendo el camino entre una y otra casi de manera automática. De alguna manera, es como si esa forma de encuadrar nos mantuviera más conectados con el entorno que queremos dejar reflejado pero más alejados de la imagen encuadrada.

Por otra parte hay visores LCD de muy mala calidad o de un tamaño tan pequeño que resulta verdaderamente imposible componer la imagen porque casi no es posible ver en ellos. Por último, otra de las desventajas de utilizar este tipo de visores a la hora de encuadrar, es el hecho de que la luz exterior, en muchas ocasiones, no nos deja apreciar verdaderamente muchos componentes de la imagen. Principalmente, cambian los colores que en muchos casos aparecen demasiado saturados o luminosos. En algunas pantallas, por otra parte, se adapta la luminosidad del visor a la luz exterior, cosa que puede crear confusiones a la hora de encuadrar y en la mayoría de los casos, si hay mucha luz, no se puede ver bien en esas pantallas debido al reflejo de ésta. En definitiva, seguiremos buscando una manera de acercar las cámaras a nuestra visión y quizá, las *Google Glass*, puedan ser un paso hacia ello.

IMAGEN Y APARIENCIA O VERDAD

Uno de los aspectos de la fotografía que ha planteado a lo largo de los años cierta disyuntiva hasta el punto de plantearse su propio significado, ha sido el de la verdad o mentira inherente a la manipulación de las imágenes y hoy en día este planteamiento se ha intensificado, sobre todo con el uso de la imagen digital. Las fotografías siempre han sido objeto de manipulación y, en definitiva, representan el punto de vista subjetivo de un fotógrafo en un momento determinado. Siempre han existido las manipulaciones realizadas en la imagen fotográfica a través del retoque o de exposiciones dobles, reservas, etc., sin embargo, estos efectos son mucho más fáciles de obtener en la imagen digital y las herramientas de retoque muchas veces van integradas en la propia herramienta de la cámara. En el pasado, el negativo dejaba una prueba física del original, hoy en día, a través de las cámaras digitales, la imagen no necesita un soporte físico donde deje una prueba de un primer testimonio. En definitiva, la tecnología digital ha desmaterializado la fotografía que hoy deviene datos visuales en estado puro.

Esta capacidad de manipular la realidad y, por tanto, de ser menos parecida a ella, ha levantado diversos posicionamientos acerca del valor de la fotografía como documento. La capacidad de simulación, la accesibilidad a las herramientas de edición y el carácter efímero que tiene la imagen digital, la convierten en un lenguaje que ha creado, desde sus inicios, una contradicción entre su parecido a la apariencia de las cosas y su capacidad para reproducirlas. La revolución digital en el campo de la fotografía ha revitalizado la vieja polémica sobre el estatuto de verdad de la imagen

fotográfica. Geoffrey Batchen concentra este pensamiento cuando afirma que “[...] las fotografías fotoquímicas no son ni más ni menos fieles que las imágenes digitales con respecto a la apariencia de las cosas de mundo”⁷².

El concepto de verdad en relación con la imagen siempre se ha planteado en la historia de las representaciones. Es cierto que el carácter de mimesis que conlleva el lenguaje fotográfico ha planteado muchas discusiones en las que ahora no podríamos entrar. No obstante, en la imagen digital se produce una resonancia mayor sobre este aspecto por su fuerte carácter manipulador que impele un mayor distanciamiento del concepto de verdad. Se produce así una contradicción ya que, precisamente, a través de la imagen fotográfica, describimos el mundo que nos rodea de manera incesante. La fotografía se ha convertido en algo tan accesible que todos conocemos los conceptos de verdad y realidad, no solo como espectadores sino también como productores de imágenes. Las nuevas tecnologías están transformando nuestra relación con los objetos de la cultura y sus usos sociales, tanto para creadores como para espectadores. Aun así, conviene tomar distancia para comprender que en lo esencial, no varía su naturaleza profunda.

Probablemente estemos ahora asistiendo, de algún modo, a la obsolescencia de una fotografía que desde hace un poco más de 150 años, se venía dando. Está *muriendo de éxito* para reafirmarse a sí misma. Durante ese

⁷² BATCHEN, Geoffrey. Arder en deseos. La concepción de la fotografía. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2004.

periodo la fotografía había desarrollado un papel esencial en el campo de la representación. Pero parece que la fotografía, en estos últimos años esté adquiriendo, por otro lado, una autonomía (ya dentro del plano artístico) que la salvaría de sus otras funciones. En este sentido, la fotografía se afirma a sí misma. Adquiere un peso como lenguaje. Se libera, por así decirlo, de su propio origen para replantearse a sí misma, como lenguaje independiente y subjetivo. La fotografía ha podido ser considerada desde numerosos puntos de vista, desde sus avances técnicos hasta su ampliación a numerosos usos para los que es igualmente empleada. Pero no es en estos tipos de fotografía donde ésta se define, sino en la mirada de aquel que la considera, él es el que decide.



BLOQUE II

FUNCIONAMIENTO DE NUESTRO SISTEMA VISUAL EN RELACIÓN CON LA REALIDAD OBSERVADA (REALIDAD ENCUADRADA)

INTRODUCCIÓN

Algunos matemáticos y filósofos griegos como Euclides de Megara, Empedocles o Claudio Ptolomeo pensaban que el ser humano podía ver porque nuestro ojo emitía rayos ópticos que captaban los objetos. Por el contrario, Demócrito, Aristóteles, Epicúreo y Lucrecio pensaban que sucedía lo contrario: los objetos emitían luz, que captaba el ojo humano. El persa Alhazen creó así la primera cámara oscura de la historia, donde demostró que el sol emite luz y los objetos la reflejan, permitiendo así que el ojo humano capte esa luz.



Alhazen escribió el primer tratado amplio sobre lentes, donde describe la imagen formada en la retina humana debido al cristalino. 965-1040

En este recorrido del pensamiento humano a lo largo de la historia, respecto a nuestra realidad, al entorno en el que nos desenvolvemos y que observamos, también ha existido un abundante número de teorías muy interesantes desde el punto de vista filosófico, una de las más rescatadas, a pesar de tantos siglos, son las reflexiones de Platón. Para él, cada una de las cosas no son sino una imitación de un modelo ideal de ellas, que sólo la razón puede concebir. Y la belleza de, por ejemplo, una flor o un rostro no es sino la manifestación de un ideal de belleza que sólo la razón puede poseer. Cuando decimos que algo es bello sólo estamos expresando una manifestación de la belleza ideal. La Belleza verdadera (lo que denominó el mundo de las Ideas) expresa un sentido que desborda este rostro bello ¹.

Sobre la idea de realidad, de nuestra relación con ella, de cómo la entendemos, entre otras cuestiones, son muy interesantes hoy en día, las aproximaciones que se están realizando en el campo de la neurociencia. Muchas de las explicaciones que en otros periodos se han intentado esclarecer a través de la filosofía, la sociología, la ciencia, la psicología y muchos otros campos de investigación, se están construyendo actualmente desde la perspectiva del campo de la neurociencia y no se puede negar, que realmente, se están consiguiendo muchísimos logros en muchas áreas desde esta disciplina.

¹ VILLASUSO GATO, José. Breve historia de la óptica geométrica y de las lentes [en línea]. Plataforma de Teleformación de la Intranet Educativa Municipal. Ayuntamiento de la Coruña. 2001-2007. Actualización anual. [Fecha de consulta: 26 de noviembre 2014]. Disponible en <http://teleformacion.edu.aytolacoruna.es/FISICA/document/fisicaInteractiva/OptGeometrica/historia/Historia.htm>

En el propósito de esta investigación de ampliar y completar el concepto de encuadre fotográfico, es ya un gran paso tener en cuenta el funcionamiento de nuestro sistema perceptivo como un punto de partida sobre nuestro vínculo con la realidad que vamos a encuadrar. Cuando se habla de encuadre siempre se relaciona directamente con el concepto de composición. Es cierto que cuando encuadramos estamos componiendo y este aspecto será analizado en el último bloque de esta investigación. Aun así, no se puede dejar de lado el hecho de que, tanto a la hora de observar la realidad que vamos a encuadrar (cuando miramos), como a la hora de componer esa nueva realidad en una imagen fotográfica, nos vamos a ver totalmente influenciados por el funcionamiento de nuestro sistema perceptivo.

Se podría decir sin equivocarse que en realidad, estas funciones también influyen en cualquier otra circunstancia de nuestra vida, de nuestra supervivencia, son inherentes a nosotros y condicionan, simplemente, nuestra manera de estar en este mundo.

Efectivamente, nuestro sistema perceptivo, todas las funciones que tienen lugar cuando observamos el mundo en general, o cuando observamos la realidad que vamos a encuadrar en particular, no varía en su mecanismo. Y es por ello que considero fundamental la inclusión en esta tesis de un bloque destinado a profundizar en el conocimiento de los mecanismos de nuestro proceso visual, ya que abren una nueva perspectiva y nuevas consideraciones sobre el encuadre, en relación directa con la realidad de la que venimos, la realidad que observamos, la realidad que encuadramos y una nueva realidad que creamos a través de él.

En este caso, considero ya bastante novedoso plantear un enfoque desde investigaciones neurocientíficas y neurofisiológicas dentro del propio concepto del encuadre y, aunque parezca que el campo de la neurociencia se aleja del de la fotografía, no deja de sorprenderme, incluso en el propio momento en el que he fotografiado, los paralelismos que se establecen entre el funcionamiento del cerebro visual y nuestro propio acto de encuadrar. Para representar el mundo real, el cerebro, al igual que el artista, debe descartar (sacrificar) gran parte de la información que le llega, información que no es esencial en su intención y, por otra parte, representar verdaderamente el carácter de los objetos.

En realidad el encuadre supone un proceso de reconstrucción subjetiva de la realidad que nos rodea. Cuando encuadramos lo hacemos desde un punto de vista determinado de esa realidad, contando con unos mecanismos muy concretos que nos ayudarán a componer, de manera selectiva, los elementos que lo constituyen. En gran medida, el arte visual es producto de la actividad de la parte visual del cerebro, aunque no exclusivamente. En el proceso visual ocurre un proceso muy similar, algo que he ido descubriendo a medida que me iba adentrando en los complejos mecanismos sobre el funcionamiento de nuestro cerebro visual. Y lo interesante de este campo es que se mueve en investigaciones muy recientes que se están actualizando constantemente y cuyos avances van a pasos agigantados.

El primer capítulo de este bloque se centra en la descripción y funcionamiento de nuestro sistema perceptivo en relación con el mundo visible que nos rodea. Los procesos que se llevan a cabo y el porqué de éstos pro-

cesos, es decir, el punto de conexión con la realidad externa (la realidad que vamos a encuadrar y la realidad que queremos representar), a través de nuestro sistema perceptivo. Es cierto que se ha escrito mucho acerca de la percepción y siempre se descubren nuevos fenómenos dentro de ésta pero a pesar del papel tan importante que la percepción cumple en la vida, incluso de los organismos más sencillos, sus procesos permanecen aun poco claros. El problema con el que nos encontramos a la hora de abordar las abundantes y diferentes teorías de la percepción es que la mayoría de éstas pretenden explicar un conjunto muy amplio (y cambiante) partiendo de aspectos muy particulares de dicho proceso.

La percepción en los seres humanos estudia el modo en el que el cerebro traduce las señales visuales recogidas por la retina del ojo para reconstruir el mundo que nos rodea, por ejemplo, reconstruir la ilusión de movimiento, los colores, las formas de esa realidad pero igualmente cómo reacciona un artista ante unas proporciones y las traslada a su obra. Dentro de este proceso perceptivo hay que situar también el acto fotográfico.

El psicólogo alemán Hermann Ludwig Ferdinand señaló, dentro de la teoría clásica de la percepción que se formuló a mediados del s. XIX, que la mayoría de las percepciones son el resultado de la capacidad del individuo de sintetizar las experiencias del pasado y las señales sensoriales presentes. Defendía que a medida que un animal o un niño recién nacido explora el mundo que le rodea, aprende rápidamente a organizar sus observaciones dentro de un esquema de representación, es decir, ¿cómo se descifran en nuestro cerebro los códigos de información sensorial que llegan hasta él?.

Hoy en día, se ha llegado a la afirmación que ya en nuestra genética traemos la preorganización cerebral para ese reconocimiento ².

Es muy interesante también la disociación que establece el profesor Justo Villafañe entre sensación y percepción, de tal manera que considera la sensación el punto de partida del proceso perceptivo y por ello, el principio de la percepción visual. Para Villafañe la diferencia fundamental entre sensación y percepción es la naturaleza cognitiva de este último proceso, propiedad que no posee la sensación ³.

Cuando se plantea el concepto del encuadre fotográfico no suele tenerse en cuenta el propio proceso perceptivo (visión de la realidad que tenemos ante nosotros) que realizamos, sin embargo, la relación que establecemos con la realidad, especialmente en el acto de fotográfico, es muy intensa, incluso, durante mucho tiempo, se ha pensado que la fotografía sustituía la propia realidad. Nos encontramos dentro de una realidad finita pero ilimitada que nos rodea y de la que no podemos “escapar”. Lo que hace precisamente tan especial al signo artístico es que éste empieza a tomar perspectivas acerca de esta realidad. Es cierto que, en especial la fotografía, hasta la llegada de la imagen digital, ha partido necesariamente de esa realidad para existir como lenguaje. Para que la imagen fotográfica se produjera era imprescindible esa realidad, no sólo ante los ojos del fotógrafo,

² HELMHOLTZ, Hermann. *Gesammelte Schriften: Band III/ 1 Handbuch der Physiologischen Optik*. Reprint. Erster Band. Hildesheim Olms Verlag. Hildesheim. 2003.

³ VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Ediciones Pirámide. Madrid. 2012. p. 80

sino ante el propio orificio de la cámara para registrarla. Sin embargo, la inclusión de los propios mecanismos internos respecto a nuestra relación con esa realidad que miramos para crear, no sólo desde el punto de vista de la visión, sino del funcionamiento de nuestro propio cerebro, en el momento de fotografiar, ha sido, en la mayoría de las ocasiones bastante diseñado. Y este proceso es decisivo para cualquier acto pero en especial, en relación con la fotografía ya que su vínculo con la realidad la ha definido desde su creación como lenguaje. Las diferentes articulaciones al relacionarnos con nuestro entorno, es decir, esa realidad que vamos a encuadrar, como los mecanismos más concretos de nuestro propio sistema perceptivo-cognitivo, que dan lugar a dicho a proceso en sí, son indivisibles.

Por otra parte, siempre se ha establecido un paralelismo entre el funcionamiento del ojo y el de la cámara fotográfica. Es cierto que existen muchos aspectos entre ambos que emplean mecanismos muy similares. El principio de la traducción de la realidad exterior a través de la luz que se introduce por un orificio y es procesada, se podría aplicar, a pesar de lo escueto de esta afirmación, tanto al mecanismo de una cámara como al de nuestro sistema visual. Esto no ocurre, por ejemplo, con la pintura o con la escultura. Sin embargo, aunque la imagen fotográfica deforme el color, la luminosidad y la gama tonal del “original” debido a su propia articulación, no puede compararse con la capacidad del ojo humano y mucho menos a la capacidad de nuestro cerebro visual.

Dentro de esta comparación entre el ojo y la cámara fotográfica, quizá algo rudimentaria, son interesantes las nuevas aportaciones que están otorgando diversas investigaciones neurofisiológicas. Al igual que antes

se entendía que el ojo funcionaba como una cámara porque imprimía la imagen exterior en nuestra retina, hoy en día, gracias a los nuevos descubrimientos en los estudios sobre el funcionamiento de nuestro cerebro visual, habría que rectificar y afirmar que la imagen del mundo visual no se “imprime” en la retina del ojo, sino que ésta última es una mera etapa inicial de un proceso muy elaborado, diseñado para ver. En estos nuevos descubrimientos se ha revelado, que la retina se conecta únicamente con una parte concreta de la corteza cerebral y no con toda ella. De esta manera, hay que quitarse de la cabeza la idea de que sólo vemos con los ojos, como se ha venido pensando durante mucho tiempo y sustituirla por la afirmación de que finalmente, vemos con el cerebro ⁴.

Es por ello que en el segundo capítulo de este bloque he considerado importante profundizar en las distintas partes fisiológicas del ojo humano y en su propio funcionamiento como parte primordial para la conexión y comprensión de esa realidad y como primer paso en el mecanismo de nuestra visión. Las jerarquías que se establecen a causa de la propia estructura fisiológica de nuestro sistema perceptivo influyen, igualmente, a la hora de procesar la información de la realidad exterior. Ser más conscientes de estos mecanismos, no va a modificar realmente nuestra manera de encuadrar, pero sí va a ayudar a completar nuestro conocimiento sobre todo el complejo “engranaje” que tiene lugar, sin ser del todo conscientes, en el momento de encuadrar. Por sí mismo, la propia estructura ocular es

⁴ ZEKI, Semir. *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford University Press. 1999. (edición española) *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid. A. Machado Libros S.A. 2005.

ya un sistema muy complejo y esta complejidad se acentúa a medida que se va conociendo más a fondo el intrincado funcionamiento en relación a nuestro cerebro visual. Está claro que si tuviésemos una lesión en los ojos no podríamos ver pero igualmente es cierto, que si tuviésemos una lesión en nuestro cerebro visual primario, también denominado de forma más sencilla V1, nos quedaríamos sin visión ⁵.

Ha sido, así mismo, muy interesante descubrir en primer lugar, los registros que ejecuta el ojo cuando observamos la realidad al igual que los diferentes movimientos que efectúa (que realizamos de manera completamente inconsciente) y sobre todo, los nuevos sistemas que se están empleando hoy en día para medir el movimiento ocular. En el tercer capítulo de este bloque se realiza un recorrido sobre los diferentes sistemas de medición ocular, es decir, los sistemas que han existido en el pasado y los que hoy en día se emplean para registrar el recorrido de nuestro ojo cuando observamos una escena. En relación con el encuadre es muy interesante ser conscientes, a través de estos nuevos sistemas de medición, de los puntos de atención que existen en una escena y las relaciones que se establecen entre las distintas zonas de una imagen cuando la observamos.

Las incógnitas que tenemos sobre cómo funciona nuestra visión, cómo se comporta el ojo, en qué puntos fijamos nuestra atención y porqué, han sido planteadas desde la antigüedad pero en este terreno, gracias a los avances tecnológicos que permiten nuevos sistemas de medición, han

⁵ Ibid., p. 31

sido revelados muchos nuevos aspectos. La información que nos pueden dar estos sistemas de medición sobre el comportamiento de nuestros ojos puede llevarnos a plantear nuevas preguntas de por qué nos fijamos en ciertos puntos de una escena cuando encuadramos más que en otros o por qué, cuando observamos una imagen ya compuesta, ciertos elementos en relación a la composición de la misma, establecen unas relaciones u otras entre sí. La mayoría de estos sistemas como el *eye tracking*, son empleados hoy en día, para estudios de productividad, diseño o comercialización. Son muy utilizados, por ejemplo, para saber dónde hay que situar la información en una página web o en qué lugar hay que colocar ciertos productos en un centro comercial. De esta manera, sabiendo cómo funcionan nuestros ojos y hacia dónde dirigimos más nuestra atención es más fácil entender cómo “componer” nuestro propósito.

Los puntos de atención cuando miramos, están igualmente relacionados con la estructura fisiológica de nuestro sistema perceptivo así como con otros aspectos emocionales, culturales, intelectuales, sociales, etc. La forma que tiene nuestro sistema visual en decodificar la información exterior, en esa intersección entre nuestros procesos personales más internos y nuestros mecanismos biológicos, no deja de sorprenderme. Lo interesante de estos sistemas es poder observar directamente estos recorridos y así descifrar todos los caminos que nuestros ojos efectúan durante todo este proceso.

Para continuar en el recorrido de este bloque, dentro del proceso de percepción, se planteará el tema de la consciencia. Está demostrado que en realidad vemos mucho más de lo que somos conscientes. Nuestro ojo

engulle las imágenes pero permanecen sólo algunas en nuestra retina, o mejor dicho, tenemos consciencia sólo de algunas de ellas y así vamos conociendo y aprendiendo poco a poco a través de la percepción y de otros factores. Las imágenes quedan como un poso formando una nueva concepción de aquello que hemos visto.

La información que entra por los ojos la procesan zonas del cerebro consciente a la vez que otras regiones de nuestro inconsciente. Nuestro cerebro procesa imágenes que vemos pero de las que no somos conscientes, es decir, incluso si no reconocemos conscientemente, por ejemplo, una forma, nuestro cerebro igualmente procesa la información de esa forma de tal manera que los propios circuitos cerebrales destinados en ese procesamiento sí reconocerían la identidad de ese objeto.

Por último, el cuarto capítulo de este bloque se centrará en la estructura de nuestro cerebro visual y de cómo se construye nuestro proceso de la visión. Nuestro cerebro debe elaborar una selección de la información que nos transmiten nuestros receptores sensoriales ya que sería imposible procesar todas las señales que éstos nos transmiten. En este caso, nos volvemos a encontrar un paralelismo con el acto de encuadrar. Cuando miramos la realidad que nos rodea para ser fotografiada debemos realizar una selección concreta, de esta manera, es necesario dejar información fuera del cuadro, ese corte que debemos realizar, será el resultado de unos mecanismos que realizaremos en gran medida, de forma inconsciente pero en muchos otros casos, con unos fines muy concretos.

Igualmente, tanto los elementos que dejemos fuera de nuestra selección como aquellos que queramos incluir en ella, establecerán distintas relaciones entre ellos, incluso, relaciones entre los elementos dentro del marco y los que queden fuera del él. Nuestro cerebro tiene la capacidad de recomponer informaciones que quizá no están completamente presentes dentro del encuadre y establecer estas relaciones entre ellos para crear así un sentido a la imagen y a los elementos que están en ella contenidos. Aquí entrarán en juego, en primer lugar, nuestras propias condiciones físicas, igualmente todo lo aprendido y memorizado en nuestro cerebro influenciado por nuestras emociones y continuaremos con los condicionantes culturales, sociológicos, medioambientales, históricos, etc., para terminar con nuestros propios intereses o nuestras finalidades, o dicho de otro modo, estas finalidades, propósitos o la manera como interpretamos lo que ocurre a nuestro alrededor, van a condicionar nuestra visión de la realidad y, por tanto, el mapa o estructura mental que nos hagamos de ella.

En el recorrido de nuestro sistema perceptivo, que parte de nuestro ojo y continúa a través del nervio óptico hasta el cerebro visual primario que distribuye y procesa al mismo tiempo esa información a otras áreas especializadas, no podemos dejar de lado la importancia y el propósito último del mismo. La finalidad para todos estos complejos mecanismos (y no únicamente el de la visión) es aprender y obtener conocimiento del mundo para nuestra supervivencia. Para este aprendizaje entran factores relacionados tanto con nuestra consciencia como con nuestra inconsciencia pero igualmente, nuestro sistema cognitivo necesita de otros procesos como los de nuestra memoria o los encargados en la elaboración de nuestro sistema emocional, analizados igualmente en otras áreas del cerebro.

Y es que la maquinaria neuronal que alberga la corteza cerebral y genera conocimiento a través de lo que se aprende y memoriza, lo hace con ideas que vienen ya impregnadas de emoción. La afirmación de Henri Matisse, “*ver ya es una operación creativa que exige esfuerzo*”⁶ refleja de una manera muy desenvuelta lo que significa un proceso muy elaborado. Es imposible hacernos la idea de algo sin otorgarle un colorido emocional. Las ideas que nos hacemos de las cosas, con las que construimos nuestro discurso racional ya vienen *teñidas* emocionalmente (de un modo inconsciente). Y es así como se construye el pensamiento y toda nuestra razón, incluidas las decisiones, aun pequeñas, que tomamos todos los días⁷.

Quizá pueda llamar la atención que en un trabajo centrado en redefinir el concepto del encuadre se llegue a incluir temas algo alejados del mundo de la fotografía como lo es, en el caso de este bloque, el campo de la neurociencia y la fisionomía del ojo. Es evidente que desde mi experiencia como artista y fotógrafa, la información relacionada con este tema tan complejo, más cercano a la neurología, se mantenga a un nivel básico. Aún así, he destinado un tiempo importante a la investigación relacionada con ello, quizá debido a la motivación que ha despertado mi fascinación por el funcionamiento de nuestro cerebro visual.

No pretendo reivindicar ninguna idea original más allá de las modestas reflexiones que acompañan los datos científicos que he ido recopilando,

⁶ MATISSE, Henri. *Ecrits et propos sur l'Art*. Hermann. París. 1972. (edición española) *Reflexiones sobre arte*. Ediciones Emecé. Buenos Aires. 1977.

⁷ MORA, Francisco. *Cómo funciona el cerebro*. Alianza Editorial. Madrid. 2005. p. 28

siempre, intentando buscar una relación con el proceso del encuadre. Y finalmente ha sido el resultado de un aprendizaje que he hecho yo misma y para mí misma. He aprendido mucho de cómo funciona el cerebro, el ojo y el cuerpo humano en su conjunto, revisando y estudiando toda la información que he podido, sin querer por otra parte, desviarme demasiado del tema principal de la investigación. Habría que afirmar también que, a pesar de lo alejado y complejo de este terreno y de, en mi caso, no poder profundizar más en él, siguen existiendo muchas incógnitas acerca del funcionamiento de nuestro cerebro y en este caso concreto, del cerebro visual. Pero no sólo se encuentra aquí la dificultad de no poder responder a muchas preguntas, sino el propio hecho de saber que cada cerebro es distinto al resto y, aunque existan mecanismos iguales para todos los seres humanos (incluso en animales de otras especies), la formación de nuestro cerebro va creándose a lo largo de nuestras experiencias y nuestro aprendizaje, modelándolo de manera personal e individual. Es decir, siempre será difícil determinar con precisión los últimos y más diminutos vericuetos, dado que son diferentes para cada cerebro y posiblemente incluso serán también diferentes en un mismo cerebro, según la edad del individuo y su interacción particular con el mundo.

El hecho de poder asomarnos a nosotros mismos, a nuestros mecanismos neurofisiológicos, en relación a la realidad en la que nos desenvolvemos, nuestro entorno, sobre el que, definitivamente, nos planteamos todo tipo de cuestiones y vamos más allá, intentándolo replantear e interpretar, a través de la creación y el arte, hace que, en el campo de la fotografía, que es el que determina esta investigación, se amplíe el propio concepto del encuadre ya que, es a través de él, que establecemos esa relación con la

realidad. No pretende ser sin embargo, una teoría estética con base biológica, es decir, cómo y dónde surge la experiencia estética que produce una obra, así como la base neurológica de la experiencia emocional que supone, sino una ventana a nuevos planteamientos que antes no se habían producido a la hora de pensar en nuestra manera de encuadrar. Si con esta investigación contribuyo de esta manera, a ampliar nuestra idea sobre el propio proceso fotográfico a través del momento en el que encuadramos, habré conseguido alcanzar una meta para mí más que sobresaliente.

BLOQUE 2.1

SISTEMA PERCEPTIVO Y NUESTRA RELACIÓN CON EL MUNDO VISIBLE

Contamos con ciertas características similares, como seres humanos, que condicionan nuestra existencia y relación con los demás en este mundo. Sin embargo, y a pesar de que somos seres sociales por naturaleza y que indispensablemente necesitamos de los demás para subsistir, cada uno de nosotros tiene, por decirlo de alguna manera, un elemento individualista que yace en la mente. Se trata de nuestra visión o percepción de la realidad o de nuestro entorno. A pesar de que todos percibimos el mundo a través de los mismos sentidos, es nuestro cerebro quien interpreta estas visiones o percepciones de la realidad y las convierte en algo tangible para nosotros. Nuestra visión de la realidad está condicionada por la manera como interpretamos lo que ocurre a nuestro alrededor, por decirlo de otro modo, nuestra realidad se forma en nuestra mente.

Está científicamente demostrado, que todo lo que vemos, sentimos y escuchamos, no representa un total de lo que verdaderamente es el mundo real. La neurocientífica brasileña, Kia Nobre, afirmaba en una entrevista que *no cabe duda que la realidad es distinta de cómo la vemos*. Solemos pensar que nuestra percepción del mundo es mucho más completa de lo que es en realidad. Sentimos que registramos lo que pasa en nuestro entorno como si fuese una “cámara de vídeo” pero lo que sucede es muy distinto. En realidad, lo que vemos está determinado tanto por la organización y leyes del cerebro como por la propia realidad física del mundo externo ⁸.

⁸ Redes. 9 de septiembre 2012. El cerebro constituye la realidad. [video de You Tube]. [Fecha de consulta: julio del 2014]. Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/redes/redes-cerebro-construye-realidad/1236886>

En el planteamiento del encuadre fotográfico, no suele tenerse en cuenta, desde un punto empírico, el propio proceso perceptivo que realizamos, es decir, los mecanismos internos, no sólo de la visión, sino del funcionamiento de nuestro propio cerebro, lo que se llama cerebro visual. Y este proceso es decisivo tanto por las articulaciones al relacionarnos con nuestro entorno, es decir, esa realidad que vamos a encuadrar, como en los mecanismos más concretos de nuestro sistema perceptivo-cognitivo, que da lugar dicho proceso en sí.

No existen teorías concretas de porqué encuadramos o de porqué seleccionamos una escena concreta de la realidad y no otra, pero sí podemos, conociendo más a fondo nuestro proceso perceptivo, entender qué mecanismos estamos poniendo en funcionamiento y cómo lo hacen para procesar precisamente esa realidad que va a ser encuadrada.

El encuadre supone un proceso de reconstrucción subjetiva de la realidad que nos rodea. Al encuadrar presentamos un enfoque determinado de esa realidad desde un punto de vista concreto, producto de la manera de seleccionar los elementos que lo componen. ¿Pero cómo funciona nuestro organismo, nuestro cerebro, para procesar, analizar y entender precisamente esos elementos?

En este capítulo expondré los distintos mecanismos que utilizamos en nuestro sistema perceptivo, tanto los que configuran nuestra propia creación e interpretación de la cultura, desde la que desciframos, precisamente, esa realidad a través de nuestros sentidos, hasta los pequeños mecanismos que desarrollamos en las diferentes zonas de nuestro cerebro visual e

igualmente, el paso por lo que se denomina, sistema límbico, el encargado de dotar a todas esas percepciones de un carácter emocional que nos configurará, finalmente, como individuos.

En el encuadre se produce un proceso de transmisión de sentido que involucra tanto los recursos de nuestro sistema cognitivo y de interpretación de nuestra sociedad, nuestra cultura, nuestro medio ambiente, etc., en la que se inscribe nuestra realidad. Esa realidad la analizamos a través de nuestros sentidos. Tenemos un proceso en el que a través de nuestros receptores sensoriales, respondemos a los estímulos externos. Más del 94% de las informaciones que el hombre contemporáneo recibe, se analiza a través de los sentidos de la vista y el oído; más del 80%, específicamente, a través del mecanismo de la percepción visual. Conocemos el mundo a través de nuestros sentidos pero está claro que del que más dependemos es de la vista y de esta manera uno se da cuenta de que la información y la cultura que se generan en nuestros días tienen un tratamiento predominantemente visual ⁹.

Considero por ello importante, dentro de esta investigación, saber cómo funcionamos fisiológica y neurológicamente hablando, para conocer los mecanismos que activamos al encuadrar, cómo funcionan en nuestro sistema visual, cómo lo desarrolla el cerebro visual, cómo evoluciona toda esa información hacia el siguiente proceso de las interpretaciones y finalmente, cómo darán lugar a nuestro conocimiento del mundo.

⁹ ZUNZUNEGUI, Santos. Pensar la imagen. Cátedra. Madrid. 2007. p. 21

Todos estos mecanismos, son decisivos a la hora de influir en nuestra manera de encuadrar, en nuestra manera de observar el mundo, en nuestro modo de interpretarlo y finalmente en nuestra forma de relacionarnos con él. No obstante, soy consciente de entrar en un terreno muy alejado al campo artístico y más concretamente al fotográfico. La aproximación que puedo desarrollar hacia estos temas inscritos en ámbitos científicos tan complejos como la neurofisiología o la psicología cognitiva, sólo puede llegar a un acercamiento prudencial, enfocado siempre hacia las informaciones necesarias para un conocimiento más profundo de nuestro proceso de encuadrar.

En gran medida, el arte visual es producto de la actividad de la parte visual del cerebro, aunque no exclusivamente. El arte también es un proceso activo, una búsqueda de lo esencial. De hecho, es un proceso creativo cuya función constituye una extensión de la función de la parte visual del cerebro.

Aplicado a la imaginación, es evidente que imaginamos a partir de lo que efectivamente hemos visto y sabemos. Después de todo, el artista sólo puede tratar con aquellos atributos de la naturaleza que su cerebro esté equipado para ver. Y es que, definitivamente, si no nos relacionamos con la realidad exterior a nosotros, no podríamos captarla a través de nuestros encuadres.

LA RELACIÓN CON LO “EXTERNO” A TRAVÉS DE NUESTRO SISTEMA VISUAL

Durante mucho tiempo se ha creído que la imagen del mundo visual se imprimía en la retina y luego se transfería para ser recibida en la corteza visual donde se decodificaba y se analizaba. Se pensaba que esa interpretación se realizaba en otra parte del cerebro, a la luz de las impresiones o experiencias presentes y pasadas. Se creía, por lo tanto, que la visión era, en su mayoría, un proceso pasivo. Afirma Zeki “la verdad es que no resulta sorprendente que se haya considerado al ojo como órgano de la visión y no a la parte visual del cerebro. El ojo es un elemento evidente y visible de la anatomía y, por otra parte, la visión sería imposible en su ausencia” ¹⁰.

Cuando se habla de la concepción “mecanicista” del ver se suele hacer referencia a la comparación del ojo respecto a una cámara fotográfica ¹¹ (también se efectúa esta comparación a la inversa pero evidentemente, en un contexto muy distinto), por cuyo orificio entra la información del mundo exterior a través de la luz que proyecta y en cuya superficie opuesta se procesa esa información, esta concepción se superó ya hace tiempo.

Por un lado, gracias a los avances de la neurofisiología y especialmente a la investigación cerebral y por otro, gracias a los estudios del comportamiento visual, es decir, a partir de la pregunta de cómo reacciona nuestro ojo a

¹⁰ ZEKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 32

¹¹ AICHER, O. *Analógico y digital*. Gustavo Gili. Barcelona. 2001. p. 66

su entorno, su realidad del ver, qué mecanismos desarrolla para conducir su objeto –el mundo de ahí fuera- correctamente hacia dentro. Así que no se trata propiamente de un órgano, el ojo, sino de un proceso, el ver. En efecto, no vemos únicamente con los ojos, sino con el cerebro. Por el ojo sólo penetran señales ópticas, datos físicos como claro y oscuro y colores que van del rojo al violeta. Por lo tanto, el ojo es sólo la parte instrumental que convierte ondas lumínicas en impulsos neuronales. Lo que entra por la pupila como ondas de impulsos variados es transmitido como señales nerviosas a aquellos sectores del cerebro que realizan el acto de ver ¹².

Semir Zeki describe la visión como un proceso activo que requiere que el cerebro descarte los cambios continuos y extraiga de ellos aquello que es necesario para categorizar los objetos. Esto requiere la existencia de tres procesos separados pero dependientes entre sí: la selección de una cantidad ingente de información, siempre cambiante, con el fin de extraer exclusivamente lo necesario para poder identificar las propiedades constantes y esenciales de los objetos y superficies; descartar y sacrificar toda información que no interese a la hora de obtener ese conocimiento; y comparar la información seleccionada con el recuerdo almacenado de la información visual pasada para poder identificar y categorizar un objeto o escena ¹³.

¹² TORTORA, G.J. Derrickson, B. Principios de anatomía y fisiología. Editorial Médica Panamericana. Buenos Aires. 2006.

¹³ ZEKI, Semir. Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 23

Cuando vemos una escena ante nosotros, lo que se produce en nuestro sistema perceptivo, es decir, en la retina y en el cerebro, es una imagen mental de la escena vista. Aunque se produzca una imagen óptica reflejada en nuestra retina, no la vemos realmente. Lo que realmente vemos, es el resultado del procesamiento de los datos de esa proyección retiniana que llegan a nuestro cerebro a través del nervio óptico. Así, realmente “ver” es el ejercicio de muchas otras facultades como evaluar, comparar, recordar, reproducir...

Esto quiere decir, en contra de lo que se ha venido creyendo durante mucho tiempo, que la visión es un proceso activo y no ese proceso pasivo como se consideraba hasta hace relativamente poco.

Por otra parte, lo que vemos está condicionado por lo que sabemos. Este conocimiento del mundo, esta asunción, está basada en la experiencia visual pasada. Recordamos a partir de lo que realmente vimos o escuchamos, etc., pero también de acuerdo con lo que sabemos ¹⁴.

Esas proyecciones y expectativas, esa herencia con la que se trabaja, se genera en un entorno cultural. La teoría de la percepción se enfrenta así al problema de los condicionamientos culturales. Esto apunta a que ver no es meramente un logro cerebral, sino, más allá, también un logro cultural.

¹⁴ RUBIO MARCO, Salvador. Como si lo estuviera viendo. Editorial Antonio Machado. Madrid. 2010. p. 84

Nuestro cerebro, nuestra conciencia, selecciona y reduce la mirada a aquello que queremos ver. Por otra parte lo que vemos es comparado con datos almacenados en nuestro cerebro que, a la vez, es la sede de nuestra memoria; vemos sobre el trasfondo de nuestro saber. Esto quiere decir que cada cual ve de modo distinto, según su propio trasfondo de saber y experiencia. En el ser humano, estos procesos son fundamentales porque son los que permiten transmitir los conocimientos y crear cultura.

VER PARA ADQUIRIR CONOCIMIENTO

¿Por qué existe la parte visual del cerebro?, ¿para qué necesitamos ver?. “Vemos para poder adquirir conocimiento del mundo”¹⁵ es la respuesta a la que llega el neurocientífico británico Semir Zeki, especializado en el cerebro visual. Por supuesto, la visión no es el único sentido a través del cual adquirimos conocimiento. Hay otros sentidos que también contribuyen a esto pero parece que la visión es el mecanismo más evidente para lograr esta facultad.

Esta investigación comienza con la premisa de que la adquisición de conocimiento sobre el mundo que nos rodea, es una de las funciones principales de la parte visual del cerebro. Nos hacemos una imagen del mundo, buscamos formación, nos ilustramos... Ya no es el ojo como órgano el que ocupa el centro de atención, sino el ver entendido como proceso, como un sistema complejo de percepción: ver, entender, reconocer, pensar. Ya

¹⁵ ZEKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 22

no nos quedamos parados en la base material y mecanicista del ver, del instrumento de la visión, sino que intentamos comprender el ver como función. En definitiva, lo que vemos no es únicamente lo que pasa a través del ojo, sino un sistema formado por el ojo, el cerebro, la memoria, las emociones, el aprendizaje y la educación cultural.

Desde hace tiempo se viene afirmando que los procesos de aprendizaje y memoria cambian el cerebro y la conducta del ser vivo que lo experimenta. Esto quiere decir que nuestro cerebro cambia físicamente a través del aprendizaje, no sólo durante el proceso de la niñez o del crecimiento, como se ha venido pensando durante mucho tiempo, sino durante toda la vida de un humano. Esto es lo que se denomina *plasticidad del cerebro* o *plasticidad cognitiva* ¹⁶.

Ya Santiago Ramón y Cajal afirmó que el aprendizaje involucraba cambios plásticos funcionales en las propiedades de las neuronas o en sus interconexiones ¹⁷. El aprendizaje pues, es el resultado de una modificación morfológica entre las interconexiones de las neuronas, similar a los fenómenos que se producen durante la formación de un embrión.

¹⁶ ANSERMET, François, MAGISTRETTI, Pierre. A cada cual su cerebro. Plasticidad neuronal e inconsciente. Editorial Katz. Buenos Aires. 2006.

¹⁷ AGUILAR REBOLLEDO, Francisco. Plasticidad cerebral. Parte 1. IMSS. Revista médica del Instituto Mexicano del Seguro Social. [en línea]. 13 de junio del 2002. p. 57. [Fecha de consulta: julio 2014] Disponible en: <http://www.medigraphic.com/pdfs/imss/im-2003/im031h.pdf>

Durante años se pensó que una vez que morían neuronas (tras un accidente, por ejemplo) éstas se perdían para siempre. Sin embargo, recientes investigaciones han demostrado que el cerebro es mucho más “plástico” de lo que se creía y que las secuelas de un accidente pueden llegar a ser, en cierta forma, reversibles. Tal plasticidad del cerebro, se refiere a su capacidad para renovar o reconectar los circuitos neuronales para así realizar nuevas tareas ¹⁸. En definitiva, la *plasticidad cognitiva* es la capacidad que tiene el Sistema Nervioso Central para adaptarse; sea, por ejemplo, para recuperar funciones perdidas después de un accidente o para adaptarse a nuevos requerimientos ambientales; o sea, para aprender. Esta *plasticidad* quiere decir que nuestro cerebro está permanentemente cambiando. Cambia en función de su actividad.

EL MUNDO VISIBLE

Francisco Mora explica así la relación con la realidad exterior: “Hasta donde la neurociencia nos va desentrañando, la realidad que construye nuestro cerebro no es una traducción a la realidad que existe fuera de nosotros. La realidad externa, la que vemos todos los días, de animales, cosas y personas, es un constructo que hace nuestro cerebro sobre la base de su funcionamiento que, en alguna medida, viene preprogramado por los logros obtenidos a través de la evolución en esa lucha por sobrevivir. Las formas, los colores, el movimiento se hacen en las redes neuronales de

¹⁸ Seminario de la Neuroeducación. Escuela con Cerebro. Blog sobre neurociencia aplicada a la educación. [en línea]. 25 de noviembre del 2014. [Fecha de consulta: noviembre 2014]. Disponible en <https://escuelaconcerebro.wordpress.com/tag/plasticidad-cerebral>

nuestro cerebro sobre la base del preprograma básico que hemos heredado y la información que recibimos de ese medio ambiente”¹⁹.

El mundo visible sólo se hace real a través de la operación de la mente. Para representar el mundo real el cerebro debe descartar gran parte de la información que le llega, información que no es esencial en su intención de representar el verdadero carácter de los objetos, el resto de la información es procesada, utilizada o almacenada en nuestra memoria. Esto quiere decir entonces, que la identificación de los objetos, las escenas, etc., que se encuentran ante nosotros, se realiza, sobre la base de configuraciones diversas en función de las diferentes situaciones. De alguna manera, se produce ya en este proceso, una selección de la información de nuestro entorno en función a nuestras necesidades más primitivas, la supervivencia y el conocimiento de nuestro entorno para ello.

Así, en la medida en que esta información visual se va obteniendo por medio de los distintos procesos físicos, biológicos y neuropsicológicos, nos vamos familiarizando al mismo tiempo con las formas en que los diversos mecanismos perceptivos se relacionan con la realidad ambiente. Al fin y al cabo, nos encontramos en un proceso de eterno aprendizaje.

La neurología no investiga si existe una forma ideal en el mundo exterior, una forma externa al observador. Para la neurología, el problema es mucho más práctico: gira en torno a la cuestión de si existe alguna necesidad

¹⁹ MORA, Francisco. *Cómo funciona el cerebro*. Alianza Editorial. Madrid. 2005. p. 22

de que la parte visual del cerebro se exponga visualmente al mundo exterior, al mundo de los objetos.

Por su parte, el cerebro sólo se interesa por las propiedades constantes, permanentes y características de los objetos y superficies del mundo externo, aquellos rasgos que le permitan categorizar los objetos ²⁰. Pero la información que llega del mundo externo nunca es constante, al contrario, está continuamente fluyendo. Vemos objetos y superficies desde diferentes ángulos y distancias, y en diferentes condiciones de luz.

Los órganos de los sentidos son la vía de entrada de la información que proviene del exterior y que le permite al cerebro desarrollar su inteligencia y sus emociones. A través de nuestros sentidos tomamos contacto con el mundo que nos rodea.

Nuestros sentidos o dicho de manera más exacta, nuestros receptores sensoriales, que son las células especializadas en la captación de estímulos, que representan la vía de entrada de la información en el sistema nervioso de un organismo, tienen la función de realizar el contacto necesario con nuestro entorno a través de estructuras en las cuales existen células capaces de responder con una gran sensibilidad a señales específicas del entorno y de transferir la información recibida a terminales nerviosos.

²⁰ ZEKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 23

El proceso que hace que un receptor sensorial responda de un modo útil a un estímulo externo, se denomina *transducción sensorial*. La transducción se entiende como una operación que transforma unas magnitudes de determinado tipo, en otras distintas pero proporcionales a las anteriores. En el caso de la visión, para este proceso, intervienen procesos fotoquímicos entre el contacto del receptor con el estímulo y la generación de los impulsos. Así, hasta donde sabemos, nuestros sentidos, transforman un tipo de energía en otra. Es decir, transforman un tipo de energía, como pueden ser las ondas electromagnéticas (visión), las ondas de presión (sonido), los cambios mecánicos de nuestra piel (tacto), las partículas químicas (gusto y olfato), en eventos eléctricos para que tal mensaje sea entendido por nuestro cerebro ²¹.

El cerebro procesa entonces la información que recibe a través de los órganos de los sentidos y tras elaborar los distintos significados de estas informaciones procede a emitir una respuesta motora o también la guarda, es decir, la memoriza, para, quizás en otro momento, utilizarla y poder emitir así, la correspondiente respuesta. De este modo, nuestro cerebro depende de nuestros traductores para manejarse en el mundo ²².

El procesamiento de las distintas señales que son enviadas a través de nuestros receptores sensoriales, se realiza en diferentes zonas de nuestro cerebro que al mismo tiempo interactúan entre ellas, es decir, el sentido del tacto, por ejemplo, se construye en el cerebro en una zona distinta a

²¹ MORA, Francisco. *Cómo funciona el cerebro*. Alianza Editorial. Madrid. 2005. p. 21

²² *Ibíd.*, p. 30

aquellas que construyen el mundo visual y también diferentes a aquellas otras que construyen los sentidos del olfato, el gusto, el sonido, etc.

Pero ¿cómo se descifran en mi cerebro los códigos de información sensorial que llegan hasta él?. Genéticamente ya traemos la preorganización cerebral para ese reconocimiento. El desarrollo inicial del cerebro depende de factores genéticos (hereditarios), que se verán influidos, por otra parte, por la experiencia sensorial, incluso antes del nacimiento ²³.

LA PERCEPCIÓN DEL MUNDO VISIBLE

La percepción visual está ligada, como ya he mencionado anteriormente, con uno de los receptores sensoriales, la vista. A través de estos receptores nos relacionamos con el mundo exterior que nos rodea. Durante este proceso tratamos la información que nos llega por medio de la luz que entra en nuestro ojo. Luego, como toda información, es codificada. Aun así, el proceso de percepción no se limita únicamente a organizar los estímulos sensoriales directos en forma de percepciones, sino que éstas, a través de la experiencia pasada, también se organizan para que así sea más rápido y adecuado el propio proceso de percepción.

Para nuestra supervivencia y nuestro conocimiento del mundo necesitamos dar sentido a nuestras impresiones sensoriales, tienen que ser algo más que un conjunto de colores, sonidos, sensaciones u olores, necesi-

²³ Ibid., p. 25

tamos interpretarlas. En la percepción visual (la visión es el sentido que los psicólogos han estudiado con más profundidad) necesitamos poder distinguir, por ejemplo, los objetos del fondo en el que están situados, si un objeto está más alejado que otro o reconocer patrones familiares en las caras, así sucesivamente.

Ya sabemos que la experiencia perceptiva tiene lugar en el cerebro, donde se organizan los estímulos y se produce el reconocimiento de las formas. Los diferentes atributos del entorno que nos rodea, el color, el movimiento, las formas, la orientación, etc., son procesados en la corteza cerebral pero en distintas zonas de ésta ²⁴.

Hasta hace poco se pensaba que ese proceso se realizaba únicamente en una zona de la corteza visual sin embargo, los avances neurofisiológicos ya han demostrado que contamos con diferentes áreas visuales especializadas según el tipo de estímulo que recibimos. Es decir, el cerebro maneja atributos diferentes de la escena visual en subdivisiones diferentes, “geográficamente” distintas (en zonas distintas del cerebro). Así, por ejemplo, tenemos una zona especializada en el color, otra en el movimiento, otra para el reconocimiento de las formas, incluso tenemos una zona especializada en el reconocimiento de los rostros ²⁵. Pero a esto volveré más adelante.

²⁴ *Ibid.*, p. 76

²⁵ ZEKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 32

Las sensaciones constituyen la fuente principal de nuestros conocimientos acerca del mundo exterior y de nuestro propio cuerpo. Pero ¿cómo construye el cerebro la sensación y la percepción de, por ejemplo, un objeto?. Hoy sabemos que inicialmente el objeto que tenemos ante nosotros, no es analizado como objeto único y aislado por nuestra retina, sino que es analizado y descompuesto por ésta en los muchos componentes que lo caracterizan, como son el color, la orientación, el movimiento, la profundidad, la forma y su relación con otros objetos del espacio. Todos estos componentes así separados son enviados al cerebro de una forma individualizada y por vías diferentes y paralelas. El cerebro contiene múltiples mapas que corresponden de forma ordenada al mundo externo y superpone unos a otros para crear lo que nosotros llamamos realidad. Si vemos unos niños jugando con un balón amarillo, las primeras en ponerse en acción serán el grupo de las neuronas que gestionan el mapa del movimiento. Después otro grupo detectará el color amarillo del balón, otro grupo procesará sus formas y así hasta como mínimo 30 mapas encargados de procesar cosas distintas relacionadas con la visión ²⁶.

Ya en la retina se comienzan a analizar los distintos componentes para enviarlos, a través del nervio óptico, al cerebro, esto quiere decir que, por ejemplo, la forma de ese objeto, es desmenuzada allí mismo, en el propio proceso que tiene lugar en la retina, en componentes mucho más elementales y sencillos.

²⁶ AZNAR CASANOVA, Antonio. Qué es la mente y cómo surge la consciencia del yo. Psicología de la percepción visual. Universidad de Barcelona. [en línea]. 2000. [Fecha de consulta: octubre 2014]. Disponible en <http://www.ub.edu/pa1/node/126>



Tablas de contrastes simultáneos

Hoy sabemos que las neuronas de la retina descomponen o analizan en pequeños puntos la línea que dibuja o perfila la forma característica de ese objeto que tenemos ante nosotros. Esto ocurre por la capacidad que tienen, en este caso, estas neuronas de captar los contrastes de luz-sombra que la luz provoca al incidir sobre dichos objetos. ¿Y cómo analiza el cerebro, en este caso, las formas?. Principalmente a través del contraste que las diferentes intensidades de luz crea entre la línea que marca la forma del objeto y el fondo sobre el que se encuentra ²⁷. Todo esto nos pone de manifiesto la importancia no sólo del objeto visto, sino del fondo sobre el que se ve el objeto. Es decir, lo decisivo es la percepción de diferentes contenidos unos al lado de otros, que se dejan comparar y que, de esta

²⁷ AIVAR, Pilar; GOMEZ, Leonel; MAICHE, Alejandro; MORENO, Ana; TRAVIESO, David. Sistemas sensoriales y motores [en línea]. Universidad Oberta de Catalunya. PID_00153742. [Consultado 18 julio 2014] p.35. Disponible en http://cv.uoc.edu/~grc0_002790_web5/PID_00153738/web/main/materias/PID_00153737-2.pdf

manera, producen una analogía para el proceso de nuestro conocimiento del mundo.

Son estos pequeños elementos de percepción ya inicialmente procesados en la retina, los que van a ser llevados a través de un complejo proceso de integración a diferentes áreas del cerebro. Este primer análisis pasará posteriormente por una síntesis progresiva a cargo de las neuronas situadas en las vías que corren desde la retina al tálamo y de éste a la corteza visual ²⁸. Así, se puede concluir que el proceso de reconstrucción del mundo visual es paralelo y en serie a la vez y distribuido en áreas diferentes y distantes.

La percepción es por definición un acontecimiento consciente: percibimos aquello de lo que tenemos consciencia y no percibimos aquello de lo que no la tenemos. Sin embargo, el inconsciente también influye en nuestra toma de decisiones e influye en el momento de valorar lo que nos rodea y lo hace incluso antes que nuestro cerebro consciente, que nuestra razón. Se podría decir que la intuición y el inconsciente son tan válidos como la razón.

Nuestro cerebro utiliza y procesa mucha más información visual de la que somos conscientes pero existe también una buena parte de esa información que se escapa a nuestro razonamiento y, sin embargo, también es procesada pasando por los centros del cerebro que rigen nuestras emocio-

²⁸ AZNAR CASANOVA, Antonio. Psicología de la percepción visual. Universidad de Barcelona. [en línea]. 2000. [Fecha de consulta: octubre 2014]. Disponible en http://www.ub.edu/pa1/node/area_visual

nes, entre otros. La conciencia ha de desechar gran parte de la información que recibe la retina para crear una imagen simplificada, mucho más útil, del mundo exterior.

Vemos cosas sin saber que las vemos, es decir, sin ser conscientes de haber visto muchas cosas de nuestro entorno. La información visual sigue estando ahí a pesar de nuestra falta de visión consciente. Es más, antes de ser conscientes de haber visto algo, el cuerpo ya ha reaccionado.

Hay muchas conciencias y son mutuamente excluyentes ya que no podemos ser conscientes de dos cosas a la vez. De este modo, se puede afirmar que no hay una única conciencia como se ha venido diciendo durante tanto tiempo. En relación con nuestro proceso perceptivo, los estudios han llegado a la conclusión que es la unión de diferentes micro conciencias, derivadas de las distintas estructuras preceptuales, las que configuran posteriormente la conciencia de una visión de un objeto, una iluminación, un color, etc. Semir Zeiki lo explica de la siguiente manera, “no son las actividades de los diferentes sistemas procesuales-perceptuales las que se unen para ofrecernos una percepción consciente de una escena, sino que son las micro-conciencias generadas por la actividad de los diferentes sistemas procesuales-perceptuales las que se unen para ofrecernos una percepción unificada” ²⁹.

²⁹ ZEIKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 86

DEL SISTEMA VISUAL AL SISTEMA EMOCIONAL

Por último, considero importante hablar de nuestro cerebro emocional ya que es a través del proceso que éste realiza de donde extraeremos el aprendizaje consciente de lo que hemos percibido otorgándolo además, de nuestras propias conclusiones que nos provocarán dichas emociones. Las emociones son el último baño, el último mapa, que necesitamos para saber cómo relacionar la realidad que nos rodea con quiénes somos nosotros ³⁰.

Es cierto que el estudio, desde un punto de vista neurológico, de nuestro sistema emocional, ha avanzado también en los últimos años. No obstante, la parte de las emociones siempre se ha dejado un poco de lado, hacia el campo de las interpretaciones y no se ha podido o querido enfocar desde un punto de vista más científico. No se puede negar que, al fin y al cabo, las emociones y los sentimientos, son el origen o la motivación, de la conducta humana. Los sistemas de recompensa están ahí codificados en lo más profundo de cada cerebro. Son los sistemas que logran la supervivencia de los seres vivos, los que dan el carácter emocional que tiene la vida ³¹.

De alguna manera, cuando encuadramos, va a ser esta apreciación, nuestras sensaciones, nuestras emociones ante la realidad que nos rodea, las que van a condicionar, en relación con nuestra intención, que en ese momento escojamos una parte concreta de ella.

³⁰ MORA, Francisco. *Cómo funciona el cerebro*. Alianza Editorial. Madrid. 2005. p. 28

³¹ *Ibíd.*, p. 104

En la mayoría del proceso del encuadre no somos del todo conscientes de lo que nos lleva a recortar o a escoger una porción concreta de esa realidad.

Es cierto que nuestra mirada se educa, al igual que nuestra relación tanto con el medio fotográfico como con nuestro entorno. Al fin y al cabo, estamos ejerciendo un lenguaje, el de las imágenes, y como tal, existe un proceso de aprendizaje. Sin embargo, existen muchos mecanismos que se nos escapan (a nuestra conciencia). Sensaciones, emociones, intuiciones en concurrencia con la base de nuestras intenciones son las que nos llevan, en la mayoría de las ocasiones, a fotografiar lo que fotografiamos, de una manera más o menos dirigida.

No obstante, existe una parte de nuestro cerebro en el que se procesan dichos estímulos y, aunque en el proceso final, el filtraje de todos ellos, a través de los diferentes mecanismos de éste, configure la construcción de nuestro propio individuo, es conveniente ser conscientes de que existe una inconsciencia más presente de lo que pensamos y que condiciona, de una manera decisiva, nuestras decisiones.

El cerebro emocional desarrolla una de las funciones más ancladas en el cerebro. Las raíces de los códigos emocionales del cerebro son tan profundas que influyen en todas sus demás funciones. Es más, esta parte de nuestro cerebro es una de las más antiguas, desde el punto de vista evolutivo ³².

³² *Ibíd.*, p. 28

Es importante mencionar también, que igualmente se relaciona esta región de nuestro cerebro con la memoria, la atención y la conducta. Las emociones afectan nuestra manera de ver y pensar el mundo. Está demostrado que las emociones influyen en nuestra atención, en la memoria y en el razonamiento lógico. Las emociones nos apartan de un sentimiento determinado para poder así prestar intención hacia otro que emerge más importante. Nuestro cerebro no está hecho para recordar el cien por cien de lo que se le presenta. En este caso, las emociones intervienen en la memoria como un criterio excelente para determinar qué datos almacenar y cuáles no ³³.

La información pasa a esa parte del cerebro llamado sistema límbico donde se le imprime un valor, una etiqueta de bueno o malo, y es de este modo que el mundo que hemos construido se hace personal. Porque es en ese cerebro emocional donde hemos venido tejiendo, a lo largo de nuestra vida, nuestro sentimiento más profundo, más real y sentido de nosotros mismos y de todo lo que nos rodea. Es ahí donde se forja nuestra propia individualidad, adquiriendo el verdadero conocimiento que nos sirve para seguir vivos.

Francisco Mora describe el proceso de la siguiente manera: “la información sensorial del mundo que nos rodea entra pues, en ese sistema del cerebro que codifica para castigos y recompensas. Los sistemas cerebrales procesan la visión de un objeto y lo analizan y lo dividen en muchos com-

³³ ADOLPHS, R. et al. Emoción y conocimiento: La evolución del cerebro y la inteligencia. Edición de Ignacio Morgado. Tusquets Editores. Barcelona. 2002.

ponentes como forma, color, entre otros. En un paso último de síntesis, todos los elementos de ese objeto vuelven a ser integrados en un percepto único: el objeto en sí. Hasta este punto, la visión de este objeto es procesada de una forma “neutra”, es decir, sin ninguna connotación o significado de bueno o malo, placentero o aversivo.

A partir de aquí la información entra en el sistema límbico de nuestro cerebro y es en él donde esta información sensorial se completa afectivamente. El objeto en sí adquiere entonces, un significado más allá de la forma, el color, el movimiento, el sonido, etc.”³⁴.

Existe un claro límite entre las áreas que procesan la información sensorial y aquellas otras en las que esta información adquiere la impronta emocional. Por su parte, el sistema límbico está compuesto asimismo, por múltiples áreas, núcleos y circuitos como lo son la amígdala, el tálamo, el hipotálamo o la corteza prefrontal, entre otros³⁵.

Así que podemos decir que, al igual que en el proceso visual, nuestro cerebro emplea varias áreas de la corteza visual para el reconocimiento de lo que vemos, el sistema límbico, emplea varias zonas para su interpretación de ello. No cabe duda que todo este proceso es fundamental ya que es la base de nuestro aprendizaje del mundo en el que nos tenemos que desenvolver y nada se aprende a menos que aquello que ha de ser aprendido nos

³⁴ MORA, Francisco. *Cómo funciona el cerebro*. Alianza Editorial. Madrid. 2005. p. 98

³⁵ *Ibíd.*, p. 104

emocione o nos motive, es decir, algo que tenga un significado importante para nosotros.

BLOQUE 2.2

ASPECTOS NEUROFISIOLÓGICOS DEL SISTEMA PERCEPTIVO

Los humanos somos animales altamente visuales que utilizamos constantemente los ojos para tomar decisiones con respecto al mundo que nos rodea. Utilizamos la visión para relacionarnos con los diferentes aspectos ambientales que se encuentran a nuestro alrededor.

Generalmente asumimos que existe un mundo físico y que su existencia es independiente del observador y externa a él. Cuando la energía física externa entra en contacto a través de nuestros receptores sensoriales, tras ser codificada (bioeléctricamente) y procesada, ésta es interpretada, con lo que esa información se transforma en conocimiento. Como resultado de este proceso, surge la conciencia de un mundo externo, lo que está allí fuera y que es distinto (aunque está relacionado) del mundo interno, el del yo, el del sujeto.

Por otra parte, durante el contacto de una persona con los objetos del mundo se produce la experiencia subjetiva. Ello incluye la adquisición de conocimiento subjetivo sobre dicho mundo (¿qué hay en él?, ¿cómo es?, ¿cómo lo puedo usar?, etc.) pero también una valoración subjetivo-emocional (¿cómo me afectan los objetos o los acontecimientos del mundo?, ¿qué reacciones me producen?, etc.) ³⁶.

³⁶ AZNAR CASANOVA, Antonio. Psicología de la percepción visual. Qué es la mente y cómo surge la consciencia del yo. Universidad de Barcelona. [en línea]. 2000. [Fecha de consulta: octubre 2014]. Disponible en <http://www.ub.edu/pa1/node/126>

UNA VISIÓN DE NUESTRO SISTEMA PERCEPTIVO

El fenómeno de percibir es el producto de complejos procesos que desde hace poco tiempo se están empezando a comprender y, desde luego, sobre el que ni mucho menos se hallan resueltos todos los problemas. Sin embargo, creo fundamental para la profundización y ampliación del concepto del acto de encuadrar, la inclusión y comprensión del funcionamiento de nuestro sistema perceptivo, tanto a nivel fisiológico de nuestro sistema visual como a nivel neurológico, a través de nuestro cerebro visual, ya que es, a través de éstos, que percibimos y comprendemos la realidad que queremos encuadrar para su representación. La relación de la fotografía con la realidad que nos rodea y, más concretamente, a través de el acto de encuadrar, es innegable y evidente y, hasta ahora, ha definido directamente el propio lenguaje fotográfico. Es más, el carácter mimético que tiene la fotografía con la realidad que representa ha llevado, durante mucho tiempo a pensar que la fotografía podía llegar a ser sustituta de la propia realidad. Es evidente que el sistema perceptivo y todos los mecanismos cerebrales tienen lugar no solamente al encuadrar pero en muy pocas ocasiones se tienen en cuenta como determinantes durante este proceso. Encuadramos de determinada manera porque percibimos la realidad de una determinada forma.

La percepción ha sido definida como un proceso de extracción de información mediante el que se forman representaciones sobre las que puede

operar el sistema cognitivo ³⁷. Es como una especie de interfaz que permite a los seres vivos transformar ciertas manifestaciones de la energía existentes en la realidad, en información que posteriormente, el sistema cognitivo transformará en conocimiento que se irá almacenando.

Sin embargo, como afirma Zeki, durante mucho tiempo, se ha creído de forma totalmente errónea que la imagen del mundo visual se “imprimía” en la retina y luego se transfería, para ser “recibida” en la corteza visual, donde se descodificaba y analizaba. La imagen analizada se interpretaba en otra parte del cerebro y en relación con las impresiones presentes y pasadas, o eso creían los neurólogos. Por tanto, se pensaba que la visión era, en gran medida, un proceso pasivo ³⁸.

Por otro lado, la anatomía del ojo se conocía con detalle mucho tiempo antes de que los científicos sospecharan que el cerebro posee áreas especiales dedicadas a la visión. También se puede comprender que se haya considerado al ojo como “órgano de visión” y no a la parte visual de cerebro o a ambos al mismo tiempo, ya que el ojo es un elemento evidente y visible de la anatomía y la visión es imposible en su ausencia ³⁹.

³⁷ AZNAR CASANOVA, Antonio. Psicología de la percepción visual. Percepción y cognición de la realidad. Universidad de Barcelona. [en línea]. 2000. [Fecha de consulta: octubre 2014]. Disponible en <http://www.ub.edu/pa1/node/16>

³⁸ ZEKI, Semir. Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 31

³⁹ *Ibíd.*, p. 34

El estudio de la percepción se ha abordado desde un doble enfoque. Uno que parte de la captación del estímulo físico por las células fotorreceptoras de la retina y a partir de estos datos sensoriales trata de interpretar, dar significado, reconocer, identificar, etc., lo que hay en el mundo exterior. Sería, pues, partiendo de la imagen retínica, como se desencadenará la actividad cerebral que conocemos normalmente como visión, buena parte de cuyos mecanismos siguen siendo desconocidos. Así planteada, la percepción consiste en resolver un problema de internalización, de “fuera hacia adentro”. En otras palabras, desde el enfoque de la neurofisiología sensorial se trata de explicar cómo, mediante qué procesos y patrones de la actividad neuronal, damos significado las imágenes que nos creamos de la realidad que nos rodea. Así, “metemos el mundo dentro del cerebro”, es decir, formamos representaciones mentales de lo que hay ahí fuera.

Sin embargo, se debe nombrar también, el enfoque psicofísico, que explica, por otra parte, las relaciones entre la experiencia perceptiva, es decir, nuestras sensaciones y percepciones, y la energía física que las provoca (lo que hay ahí fuera, en el mundo exterior). Este es un enfoque del estudio de la percepción como proceso inverso ya que trata de relacionar la respuesta neuronal de la sensación, subjetivamente valorada por el perceptor, con la intensidad de la energía física del estímulo externo. Es decir, se concibe como un proceso de externalización, estableciendo así, una relación psicofísica ⁴⁰.

⁴⁰ AZNAR CASANOVA, Antonio. Psicología de la percepción visual. Niveles de explicación de la percepción. Universidad de Barcelona. [en línea]. 2000. [Fecha de consulta: octubre 2014]. Disponible en <http://www.ub.edu/pa1/node/visual>

El cerebro, es el principal órgano que regula la supervivencia de las distintas especies. Para ello, el cerebro dispone de unos sensores que inspeccionan el medio externo (el entorno en que vive) y el medio interno (el propio cuerpo). El cerebro, mediante los procesos perceptivos, representa en su interior la información que captan estos sensores mediante lo que se denominan *mapas cognitivos*. El proceso de la mente es un continuo fluir de estos mapas que corresponden a imágenes del exterior, del interior, reales, recordadas o imaginadas. Estas imágenes se ordenan en secuencias teniendo unas mayor prominencia que otras en la corriente mental según el valor que tengan para el sujeto. Este valor proviene del conjunto de disposiciones que orientan la regulación de la vida, así como los valores asignados a los mapas adquiridos a través de la experiencia ⁴¹.

Esta realidad “que nos rodea” es percibida, sentida y conocida por los seres humanos, sin embargo, no percibimos toda la realidad. De hecho, los seres humanos no vemos la realidad, sino una representación de ella. Hoy sabemos que la complicada maquinaria de receptores que tenemos en la retina en el ojo procede no sólo a “traducir”, sino a desmenuzar en pequeños fragmentos, aquello que luego el cerebro reconstruye en un largo y laborioso proceso de síntesis ⁴². Es decir, las neuronas de la retina no

⁴¹ UPÓN, Marta, TORRENTS, Aurora, QUEVEDO, Lluís. Procesos cognitivos básicos. Apuntes de Psicología en Atención Visual. Universidad Politécnica de Catalunya. [en línea]. [Fecha de consulta: octubre 2014]. Disponible en http://ocw.upc.edu/sites/default/files/materials/168043/tema_4._procesos_cognitivos_basicos-5313.pdf

⁴² URTUBIA VICARIO, César. Neurobiología de la visión. Edicions Universidad Politécnica de Catalunya. Barcelona. 1997. p. 290

copian nada del mundo externo, sino que detectan cosas que son las que enviará luego al cerebro para su posterior procesamiento.

El estudio de los fundamentos biofisiológicos de la percepción, que nos proporcionan la Biología y Fisiología sensorial, en ciertos aspectos, puede ayudar a explicar la manera de funcionar de la percepción humana, pero ello no resuelve totalmente todos los problemas planteados en el nivel del comportamiento humano. Es cierto que el conocimiento sobre la estructura de la retina y las conexiones que se establecen entre las diversas células que la componen permite explicar, por ejemplo, la agudeza visual. También es verdad que para comprender en profundidad el fenómeno de este proceso, se requieren ciertos conocimientos de neurofisiología y neurociencia, entre otros campos que, de nuevo, alejaría este texto de su tema principal.

En suma, esta cuestión conduce a plantearse cuál es el nivel de explicación adecuado en la percepción, ¿puede una explicación neurofisiológica aclarar nuestro comportamiento? ¿es posible explicar bioquímicamente, cómo formamos una imagen interna (mental) de un objeto? o ¿cómo percibimos el mundo ilimitado que nos rodea? Obviamente, la explicación biológica, neurofisiológica o psicológica, por ejemplo, en términos de procesamiento de información, ofrecen diferentes niveles de análisis de los fenómenos perceptivos. Resulta claro que una explicación biológica o neurofisiológica llegaría a ser excesivamente detallista, a pesar de ser un campo aun con mucho camino por explorar, como para permitir formular principios o leyes, lo suficientemente generales, para interpretar el comportamiento humano en su proceso perceptivo y además estos hechos se

saldrían del dominio de este texto relacionado con el acto de encuadrar. Sin embargo, sí es importante entender mejor este proceso ya que es a través de él que, en primer lugar, nos relacionamos con la realidad que nos rodea y en segundo lugar, es determinante a la hora de activar nuestros procesos perceptivos y cognitivos a la hora de encuadrar.

UNA VISIÓN DE NUESTRO SISTEMA VISUAL

Considero importante, antes de adentrarme en el proceso neuronal de las señales lumínicas, entender las propiedades fundamentales del ojo y cómo a través de él, se genera una primera imagen del mundo que tenemos ante nosotros. Por lo tanto, entender las propiedades de los fotorreceptores y cómo convierten la energía lumínica en señales químicas y eléctricas y, por último, la organización general de la retina, los circuitos neuronales que la constituyen y cómo éstos dan lugar a las señales que salen del ojo, a través del nervio óptico, hacia distintas estructuras centrales. Los mensajes recibidos por el órgano de la vista no son sino el comienzo de una larga cadena destinada a elaborarlos, organizarlos y transformarlos.

Hace relativamente poco que nos hemos dado cuenta de que la imagen del mundo visual no se “imprime” en la retina del ojo, sino que ésta última es una mera etapa inicial de un proceso muy elaborado, diseñado para ver. La retina actúa como filtro esencial de las señales visuales y registra las transformaciones de intensidad de la luz, o la longitud de onda de la luz

entre una parte de nuestro campo visual y otro, para después transmitir esas transformaciones registradas a la corteza cerebral ⁴³.

La luz entra en el ojo por medio de la córnea a través de la pupila que es el orificio por donde entra la luz al globo ocular. A través del cristalino, que se sitúa justo detrás de la pupila, es focalizada sobre la retina que se encuentra en el fondo del ojo. La pupila se encuentra rodeada por el iris pigmentado, que puede expandirse o retraerse haciendo la pupila mayor o menor en función de la intensidad luminosa. Los rayos de luz que entran en el ojo por la pupila, son enfocados por la córnea y el cristalino y forman una imagen invertida en la retina. El cristalino es como una lente que hace variar la convergencia de los rayos ⁴⁴. En este caso, el ojo funciona de acuerdo con el principio de la cámara oscura, es decir, como si fuera una caja pintada de negro y a oscuras, en la que hay un agujero muy pequeño (que vendría a ser la pupila); la fuente de luz en el exterior (por ejemplo, el sol) va a reflejarse en las superficies de los objetos existentes en el exterior de la caja en muchas direcciones pero por el pequeño agujero sólo van a pasar aquellos rayos luminosos que llegan en una dirección concreta; idealmente, desde cada punto del mundo exterior llegaría un sólo rayo. De este modo, en la pared opuesta de la caja se vería proyectada una imagen del mundo exterior doblemente invertida: de arriba abajo y de izquierda a derecha. La porción del mundo que refleja luz sobre la retina se denomina “campo visual”.

⁴³ ZEKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 32

⁴⁴ HUBEL, David, H. *Ojo, cerebro y visión*. Editorial Editum. Murcia. 2000. p. 34

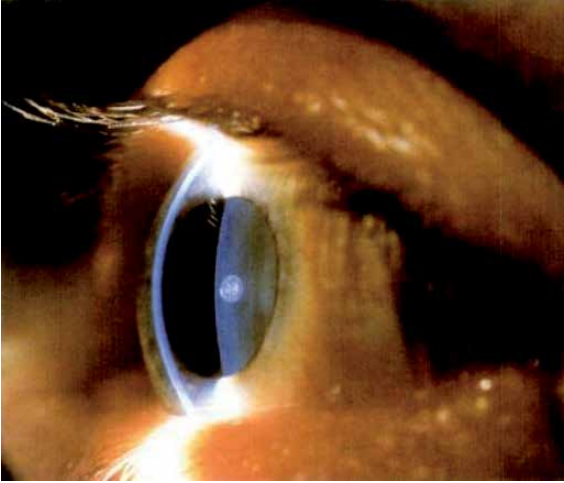
El fondo del ojo está como tamizado por una membrana que es la retina, en la cual se encuentran los receptores de luz (volviendo a la analogía de la máquina fotográfica, la retina correspondería a la película de las cámaras analógicas o al sensor en las cámaras digitales). Estos receptores son de dos tipos: los bastones y los conos. Por tanto, una vez la luz es focalizada en la retina, estas células muy especializadas, situadas a lo largo de la superficie de la retina, responden generando pequeños estímulos eléctricos. Estos impulsos llegan al cerebro descompuestos en informaciones diversas ⁴⁵.

Por otra parte, la densidad de bastones es mucho mayor que la de conos en la mayor parte de la retina. Sin embargo, esta relación cambia en la fóvea. La palabra fóvea viene del latín y significa “pequeño pozo” ya que, anatómicamente, parece una depresión en la superficie de la retina. Ésta es una región sumamente especializada de la retina central donde la densidad de los conos aumenta casi 200 veces. Mientras que existe un mayor número de conos en la fóvea, nos encontramos con una fuerte disminución en la densidad de bastones. De hecho, la parte central de la fóvea (llamada foveola), está totalmente libre de bastones.

Por otra parte, los fotorreceptores más numerosos, los bastones, son 1000 veces más sensibles a la luz que los conos. Cuando se lesiona la fóvea,

⁴⁵ AIVAR, Pilar; GOMEZ, Leonel; MAICHE, Alejandro; MORENO, Ana; TRAVIESO, David. Sistemas sensoriales y motores. Universidad Oberta de Catalunya. PID_00153742. [en línea]. [Fecha de consulta: 18 julio 2014] p. 18. Disponible en http://cv.uoc.edu/~grc0_002790_web5/PID_00153738/web/main/materias/PID_00153737-2.pdf

como les sucede a algunas personas ancianas, la persona queda prácticamente ciega ⁴⁶.

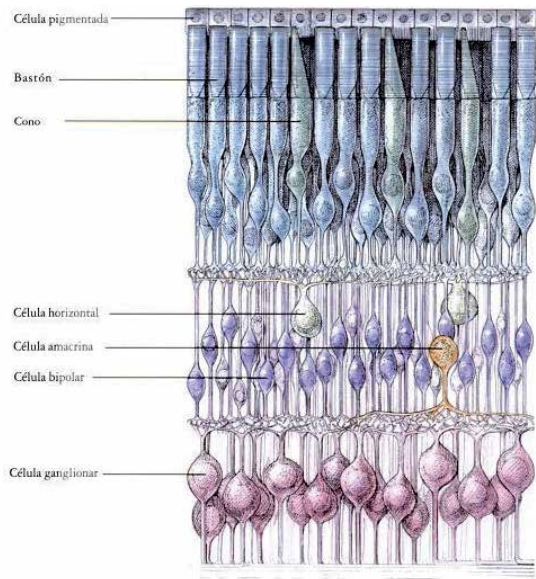


La luz entra en el ojo a través de la córnea transparente, en la que tiene lugar mucha de la refracción luminosa

Los conos son las células responsables de la visión en colores o, dicho de otro modo y simplificando, los conos producen la visión en color, ya que son fundamentales para ella. Existen tres tipos de conos que son sensibles a diferentes longitudes de onda luminosas, aquellos sensibles al rojo, al verde y al azul. Si son sobreexpuestos a un color específico de luz, los pigmentos de los conos se adaptan con el fin de modular nuestra percepción de este color. A estos tipos de conos en ocasiones se los denomina como

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 25

rojos, verdes y azules pero es un error, ya que en sí mismos estos receptores no “ven” ningún color. Aunque es un proceso bastante complejo, donde aun queda campo por investigar, éstos son los elementos que están en la base de la construcción perceptiva del color ⁴⁷.



Sección transversal de la retina, donde los bastones son más numerosos que los conos

Bastones y conos contienen, por tanto, moléculas de pigmento que tienen una sustancia que absorbe la luz y se decompone por reacción química, en otras sustancias. Dicho de otro modo, la retina es como un gigantesco

⁴⁷ Ibid., p. 24

laboratorio químico. Y es importante tener en cuenta que lo que se llama imagen retiniana no es sino la proyección óptica obtenida en el fondo del ojo gracias al sistema córnea+pupila+cristalino, y que esta imagen, que es aun de naturaleza óptica, es tratada por este sistema químico retiniano, el cual la transforma en una información de naturaleza totalmente diferente ⁴⁸.

Por último señalar que sólo una parte de la retina, la fóvea, ofrece una imagen enfocada y nítida de la realidad, es decir, la retina puede captar con detalle sólo una parte del campo visual en la zona de la fóvea. La impresión que tenemos de que vemos con igual precisión todos los objetos que nos rodean es una ilusión producto del movimiento coordinado de los ojos y de la capacidad constructiva del cerebro. Para este componente motor de la visión existe un sofisticado mecanismo de regulación y control. Como ejemplo para comprobar que no vemos con igual nivel de detalle lo que está en la periferia de nuestro campo visual que lo que está en el centro (la fóvea), se puede intentar visualizar la letra final de esta línea de texto sin mover los ojos de esta palabra. Como se puede apreciar, no somos capaces de identificar las letras que están a escasos centímetros de donde estamos mirando ⁴⁹.

La retina del ojo sólo se conecta con una parte concreta de la corteza cerebral y no con toda ella; esta parte del cerebro se denominó originalmente

⁴⁸ *Ibid.*, p. 18

⁴⁹ THIBODEAU, G.A. Patton K.T. Anatomía y fisiología. 6º Edición. Editorial Elsevier. Madrid. 2007.

“retina cortical”, posteriormente corteza “visual-sensorial” y, más recientemente, corteza visual primaria o, en suma, área V1. En otras palabras, y como señala Zeki, hay una parte concreta de la corteza cerebral que trata específicamente la visión. Hoy día, éste es un hecho evidente en el que parece que los neurocientíficos se han puesto definitivamente de acuerdo. Pero hay que recordar que hace relativamente poco tiempo que los neurólogos han aceptado que la retina se conecta exclusivamente con una parte muy delimitada del cerebro, la corteza visual primaria y que, por tanto, ahí es donde se localiza la visión en el cerebro ⁵⁰.

JERARQUÍAS A NIVELES PERCEPTIVOS. ELEMENTOS BÁSICOS EN LA ORGANIZACIÓN PERCEPTIVA

En muchas ocasiones nos podemos llegar a plantear cuestiones relativas a la organización perceptiva, como por ejemplo: ¿percibimos partes separadas y luego las integramos? o ¿percibimos configuraciones globales?, o dicho en otros términos, ¿el procesamiento perceptivo opera de lo particular (detalles) a lo general (totalidad) o viceversa?

Existen muchas teorías que han intentado responder a estas preguntas, una de las más conocidas y extendidas es la teoría de la Gestalt que consideraba que el todo era superior y no reductible a la suma de las partes constitutivas y que las propiedades de la totalidad no resultaban de los elementos componentes, sino que emergían de las relaciones espa-

⁵⁰ ZEKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 33

cio-temporales del todo, es decir, que la percepción está organizada y que no percibimos elementos independientes unos de otros, sino más bien interrelacionados en conexión mutua.

La dificultad principal para responder a estos planteamientos se debe a que los seres humanos no tenemos conciencia de percibir las diversas manifestaciones que recibimos a través de nuestros sistemas sensoriales, en porciones aisladas o separadas ⁵¹. Y es aquí donde surge el problema para encontrar una descripción o una explicación sobre cómo y por qué cierta parte de la estimulación, a través de los diferentes procesos, se organiza formando un todo significativo. Aun así, se puede decir que, como propuso la Psicología de la Gestalt, la experiencia perceptiva tiene un carácter organizado y constituye una estructura de elementos ordenados jerárquicamente, de modo que, en función de dicha jerarquía, quedan determinadas las características de configuración del significado de lo que vemos ⁷. Sin embargo, hoy en día, a través de los grandes avances que se están realizando en los campos de la neurofisiología y la neurociencia, sí se pueden ofrecer algunas explicaciones a nivel fisiológico y neuronal que nos ayuden a aclarar ciertas experiencias perceptivas.

Así, por una parte, experimentamos sensaciones (de brillo, claridad, contraste, de color, de olor, de suavidad, etc.) pero a un nivel superior perci-

⁵¹ LUPÓN, Marta, TORRENTS, Aurora, QUEVDO, Lluís. Procesos cognitivos básicos. Apuntes de Psicología en Atención Visual. Universidad Politécnica de Catalunya. [en línea]. [Fcha de consulta: octubre 2014]. p. 4/4. Disponible en http://ocw.upc.edu/sites/default/files/materials/168043/tema_4._procesos_cognitivos_basicos-5313.pdf

bimos objetos (figuras) situados sobre un fondo más o menos difuso. Dichas figuras muestran una forma, un tamaño, una textura, una masa, un volumen, una localización espacial, etc. Empleando este ejemplo como nivel superior en el reconocimiento perceptivo, la pregunta sería entonces, ¿qué propiedad del estímulo, al interaccionar con el sistema visual, posibilita este reconocimiento?. La respuesta, como señala Francisco Mora, es el contraste, es decir, las diferentes proporciones de luz reflejada por los objetos adyacentes, consecuencia de que diferentes superficies u otros objetos próximos reflejan distintas intensidades de luz, de manera que el sistema visual podrá delimitar las fronteras que separan dichas superficies siendo de esta manera, capaz de detectar bordes físicos o contornos ⁵².

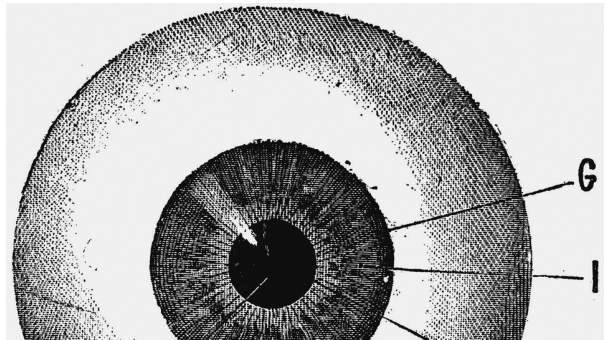


Ilustración del ojo

La forma de los objetos, las dimensiones, la profundidad, la distancia, el color, el movimiento o la posición exacta de éstos, son características que

⁵² MORA, Francisco. *Cómo funciona el cerebro*. Alianza Editorial. Madrid. 2005. p. 77

no son percibidas ni al mismo tiempo ni en el mismo lugar de nuestro cerebro. Por otra parte, el cerebro asocia posteriormente esas informaciones, consulta otras percepciones subjetivas y emocionales y fabrica las imágenes finales. Otl Aicher afirmaba respecto a la relación entre la actividad del ojo y la del cerebro “el procedimiento efectivo, fisiológico, de la visión es gobernado, controlado e influido activamente por el cerebro; el órgano físico sensorial, el ojo, por sí solo nos llevaría efectivamente a engaño”⁵³. En realidad, se podría decir que lo que vemos no está ahí sino que está en nuestro cerebro.

Por último me gustaría añadir una pequeña observación a tener en cuenta. La luz que llega a nuestros ojos y de la que tenemos conciencia, captada por los sistemas de conos y bastones, no es mas que energía electromagnética, cuyas longitudes de onda se hallan dentro del rango denominado *espectro cromático visible*. Es preciso señalar que no estamos refiriéndonos a una energía lumínica sin especificar, sino a una organización de la energía según una determinada configuración espacio-temporal y que nuestro ojo sólo es capaz de traducir una banda muy estrecha de todo el espectro luminoso. El espectro visible para el ojo humano va desde los 380nm de longitud de onda (violeta) hasta los 780nm (rojo). Fuera de estos límites, el ojo no percibe ninguna clase de radiación⁵⁴. De nuevo, nos encontramos con la limitación de saber que el ojo humano sólo está capacitado

⁵³ AICHER, O. Analógico y digital. Gustavo Gili. Barcelona. 2001. p. 67

⁵⁴ URTUBIA VICARIO, César. Neurobiología de la visión. Edicions Universidad Politècnica de Catalunya. Barcelona. 1997. p. 95

para percibir un rango muy concreto de estas frecuencias. Pero se debe concluir finalmente que, de nuevo, tras todos estos complejos procesos neuronales relacionados con nuestra percepción del mundo exterior, con nuestras limitaciones fisiológicas o psicológicas o, mejor dicho, nuestra distancia hacia la realidad que nos rodea, se encuentra un procedimiento de valoración subjetiva relacionada con nuestras experiencias pasadas y nuestras emociones que también tienen lugar en nuestro cerebro y que hace que, en este caso y como metáfora de todo nuestro proceso perceptivo, cada persona perciba el entorno que nos rodea, de forma distinta.

BLOQUE 2.3

RECORRIDOS DE LA VISIÓN

CONSCIENCIA E INCONSCIENCIA VISUAL

Existen muchos aspectos que se nos escapan a nuestro conocimiento acerca de la realidad. Una de las principales causas de esto se debe a nuestra consciencia de lo que percibimos o dicho de otro modo, vemos mucho más de lo que somos conscientes. Nuestro sistema visual registra muchísimos más elementos de los que somos conscientes, es decir, la información visual sigue a pesar de nuestra falta de visión consciente. Por lo tanto, existe una diferencia entre ver y ser conscientes de lo que hemos visto o incluso de entender lo que hemos visto, se puede ver sin entender lo que se ha visto. Ver, por lo tanto, no es lo mismo que saber que vemos.

Así, nuestro cerebro utiliza y procesa mucha más información visual de la que somos conscientes. Buena parte de esta información, que escapa a nuestro razonamiento, pasa por otros centros del cerebro que rigen otros aspectos del proceso de visión y comprensión de la realidad, como por ejemplo, las zonas que procesan nuestras emociones. Como señala en su estudio Semir Zeki, “la visión consiste, por tanto, en muchas micro-consciencias, cada una de ellas vinculada a la actividad de una terminal dada de un sistema procesual” ⁵⁵.

Por otra parte, el inconsciente también influye en nuestra toma de decisiones e influye en el momento de valorar lo que nos rodea y esto lo hace incluso antes que nuestro cerebro consciente, que nuestra razón. Antes

⁵⁵ ZEKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 92

de ser conscientes de haber visto algo nuestro cerebro y nuestro cuerpo ya han reaccionado. Los estados del cerebro y del sistema nervioso, es decir, nuestro cuerpo, generan nuestros estados mentales y, en un momento dado un específico estado de consciencia. El estado de consciencia determina la percepción y el conocimiento del mundo que nos rodea de una manera individual. La percepción consciente, que conduce a la consciencia visual, ocurre alrededor de 270 milisegundos después de la presentación de un estímulo y es precedida de una serie de etapas neuronales no conscientes ⁵⁶. Se están realizando muchos estudios a nivel neurocientífico acerca de las diferentes zonas del cerebro que rigen nuestra consciencia y nuestra inconsciencia y esto demuestra lo importante que es saber que la intuición y el inconsciente son tan válidos e importantes para el conocimiento de la realidad que nos rodea, como nuestra razón.

LA ATENCIÓN EN NUESTRO RECORRIDO VISUAL

Cuando nuestra visión se prepara, nuestro ojo, junto a nuestro intelecto, fija la atención en puntos concretos o en zonas, dentro de nuestra realidad “desordenada”. Se van creando selecciones de lo que vemos por medio de la atención. Nuestra mirada va haciendo registros de lo que nos rodea pero ya más ligada a nuestra consciencia. De esta manera, fijamos nuestra atención en un punto y otro, sería imposible que grabáramos en nues-

⁵⁶ TAMIETTO, Marco, DE GELDER, Beatrice. Neural bases of the non-conscious perception of emotional signals. *Nature Reviews Neuroscience*. Macmillan Publishers Limited. [en línea]. 2 septiembre 2010. Fecha de consulta: julio 2014]. Disponible en http://beatricedegelder.com/documents/TamDEGNRN2010_000.pdf

tra memoria un registro de todo aquello que percibimos. Por lo tanto, se realiza ya una selección para que más adelante podamos aplicar nuestras interpretaciones a través, también, de nuestra experiencia. Este sistema capaz de seleccionar y discriminar de una manera tan concreta, a través de nuestra atención, se aproxima bastante a lo que se puede llamar, una *conducta inteligente* ⁵⁷.

Nuestra atención se focaliza así, sobre los aspectos importantes del campo visual. Es como si segmentáramos el campo en objetos y fondos y que esto permitiera que nuestra atención se concentrara en uno de esos segmentos cuando es necesario. Para ello y para facilitar nuestra comprensión del mundo, cuando observamos, esperamos encontrar en él cierto número de elementos que no suelen variar nunca. La percepción de esos aspectos invariables (tamaño de los objetos, formas, orientaciones, texturas, etc.) es una perspectiva constante que tenemos de las cosas ⁵⁸. Esperamos sin la menor duda que siempre correspondan a la idea de apariencia que tenemos sobre ellos. Nunca se nos ocurriría que un plátano tuviera la textura de una roca ya que hemos aprendido que la textura de un plátano nunca se asemejaría a la de la roca porque es una cualidad constante del plátano.

⁵⁷ TAMIETTO, M., Geminiani, G., Genero, R., De Gelder, B. Seeing fearful body language overcomes attentional deficits in patients with neglect. *Journal of Cognitive Neuroscience* Vol. 19, 445–454. [en línea]. 2 de Marzo 2007. [Fecha de consulta: julio 2014]. Disponible en <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/jocn.2007.19.3.445#.VPw1tGZKrms>

⁵⁸ ZEKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 23

Pero ¿por qué nuestra atención se fija más en ciertas zonas, tanto de la realidad como en una imagen que observamos?

Se habla de “búsqueda” al proceso que consiste en encadenar varias fijaciones de la mirada seguidas en una misma zona visual para explorarla con detalle. Por otra parte, existen factores, que hacen que nuestra atención actúe de una manera u otra ante la realidad que nos rodea. Estos factores se dividen en externos e internos. Los factores externos que afectan a nuestra atención, según los estudios neurofisiológicos, son, de manera básica ⁵⁹:

- la intensidad y el brillo- el tamaño
- el contraste
- el movimiento y el cambio
- la repetición
- el aislamiento.

El procesamiento de estos factores se realiza en distintas zonas de nuestro cerebro y en diferentes momentos (aunque nosotros los percibamos y seamos conscientes de todos ellos a la vez).

⁵⁹ FORGUS, R., MELAMED, L. E. Perception: a cognitive stage approach. 2º edición. McGraw Hill. Nueva York. 1976. Traducción al castellano. Percepción: estudio del desarrollo cognoscitivo. Editorial Trillas. México. 1989.

Por otra parte, los factores internos se dividen, igualmente, en:

- nuestros propios condicionamientos físicos
- la motivación
- los afectos
- el interés

Eso quiere decir que si miramos un paisaje, la búsqueda visual está condicionada por estos factores, tanto externos como internos y ellos influirán decisivamente, no sólo al conocimiento que tengamos del mundo que nos rodea, sino la dirección a la que queramos dirigir ese conocimiento del mundo.

Según Gibson, existen dos tipos de percepción: una general y otra cualificada. Según él, dependen de la motivación del observador. La percepción general supone la captación de un mundo amalgamado de colores, texturas, superficies, etc., mientras que la cualificada es discriminatoria y se llega a ella a partir de una selección de la percepción general ⁶⁰.

Este aspecto es muy interesante a la hora de plantear nuevas dimensiones al propio concepto del encuadre ya que es uno de los motivos por el que hay que afirmar, de manera conclusiva, que finalmente, hay tantas maneras de encuadrar como formas de ver el mundo, es decir, nuestra forma de procesar la información visual es personal, aunque nuestro sistema vi-

⁶⁰ GIBSON, J. J. La percepción del mundo visual. Editorial Infinito. Buenos Aires. 1974.

sual sea el mismo en cada persona y esto, condicionará nuestra manera de plantear el acto de encuadrar desde estos factores ligados al proceso visual. No será la misma forma de ver el mundo según lo haga un geólogo que un agricultor o un fotógrafo. Realizamos esa búsqueda cuando nos proponemos hacerla, marcada por factores personales derivados que al mismo tiempo están condicionados por la cultura, el entorno, la propia percepción, las interpretaciones, etc. Como decía Jaques Aumont “La mirada es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión. No es, si se quiere, más que la dimensión propiamente humana de ésta” ⁶¹.

Esto es, precisamente, lo que distingue las diferentes percepciones de las distintas personas. Un fotógrafo no vería lo mismo que un científico y sin embargo sus percepciones son igual de válidas. Y si vamos más allá, cada fotógrafo, según dichos factores internos, culturales, sociales, ambientales, etc., tendrá su propia manera de ver la realidad que tiene ante si. No obstante, siguen existiendo leyes de composición y construcción de la imagen que vuelven a ser universales, en relación precisamente a nuestros factores fisiológicos y neuronales. Esas leyes se pueden tener en cuenta o no en el momento de encuadrar o componer una imagen. En realidad es un ir y venir entre los factores biológicos que nos rigen y los factores humanos que, igualmente, nos hacen ser lo que somos. Aunque el sistema visual actúa de igual modo en todos (siempre que no existan agnosias o factores físicos dentro del sistema perceptivo que no funcionen correctamente), nos damos cuenta que existe, por tanto, una gran diferencia entre cómo

⁶¹ AUMONT, Jaques. La imagen. Editorial Paidós. Barcelona. 1992. p. 62

actúa el ojo y cómo lo hace nuestra mirada. El modo en que una persona observa el mundo depende, tanto de su conocimiento del mismo, como de sus objetivos, es decir de la información que busca. Es precisamente esa búsqueda la causa de que cada movimiento ocular verifique una expectativa y que lo que percibimos de una escena sea el mapa que hemos ido recomponiendo activamente mediante el ensamblaje de fragmentos más pequeños. Si no fuésemos capaces de producir ese *mapa mental*, apenas tendríamos otra cosa; imágenes momentáneas desorganizadas y discontinuas. Y ese mapa es construido, en cada individuo, de manera personal.

MOVIMIENTO OCULAR, TRAYECTORIAS DEL OJO

Desde hace tiempo sabemos que miramos las imágenes no globalmente, de una vez, sino por fijaciones sucesivas. Los ojos se mueven buscando las partes interesantes de una escena construyendo así un mapa mental referente a ella. De esta manera, cuando miramos una escena y fijamos sus distintas partes, nuestros ojos nunca están totalmente inmóviles. Además de pequeños temblores conocidos como sacudidas, nuestros ojos se mueven escrutando las distintas partes de una zona de interés. Este tipo de movimiento sirve, entre otras cosas, para actualizar la imagen proyectada en los bastones y en los conos de la retina y por otra parte, como consecuencia de este movimiento del ojo se desplaza la posición retinal de la imagen. Por otra parte, los movimientos del ojo son importantes porque sólo disponemos de una alta agudeza visual en la fovea, la pequeña región circular en la retina central donde se agrupan densamente los conos. Los movimientos del ojo dirigen la fovea hacia puntos de interés en el campo visual. Si no hubiera este tipo de movimientos oculares, entre otras cosas,

mirar fijamente a un punto provocaría un cese de los estímulos enviados al cerebro y no podríamos distinguir de manera efectiva, las diferentes zonas de una escena ⁶².

Hay tres tipos básicos de movimientos oculares, cada uno de ellos controlado por un sistema neural diferente:

1) Los movimientos vestibulo-oculares estabilizan los ojos en relación con el mundo externo compensando los movimientos de la cabeza. Estos movimientos evitan que las imágenes visuales “se deslicen” en la superficie de la retina cuando varía la posición de la cabeza. Los ojos compensan automáticamente el movimiento de la cabeza, moviendo los ojos la misma distancia pero en la dirección opuesta, manteniendo así la imagen del objeto en el mismo lugar en la retina.

2) Los movimientos sacádicos son movimientos súbitos y rápidos que ocurren cuando la mirada cambia de un punto de fijación a otro. Tienen como finalidad colocar nuevos puntos de interés de la escena visual en la fóvea. Son los movimientos que hacemos cuando leemos o cuando exploramos una escena visual. Se pueden realizar voluntariamente pero en general son inconscientes y están gobernados por características de la escena y por el interés del sujeto.

⁶² AIVAR, Pilar; GOMEZ, Leonel; MAICHE, Alejandro; MORENO, Ana; TRAVIESO, David. Sistemas sensoriales y motores. Universidad Oberta de Catalunya. PID_00153742. [en línea]. [Fecha de consulta: 18 julio 2014] p. 197. Disponible en http://cv.uoc.edu/~grc0_002790_web5/PID_00153738/web/main/materias/PID_00153737-2.pdf

3) Micomovimientos asociados a la fijación ocular. Se producen cuando seguimos el movimiento de un objeto a través del campo visual. Tienen la finalidad de mantener la proyección del objeto en movimiento en la fovea.

Los movimientos sacádicos o de refijación son desplazamientos rápidos de los ojos entre dos puntos de fijación. El rastreo visual de una escena se produce mediante una sucesión de movimientos sacádicos y las correspondientes fijaciones entre ellos. Estos movimientos pueden ser ejecutados voluntariamente o en respuesta a estímulos visuales externos. La mayoría de estos últimos se realizan para dirigir la mirada hacia un nuevo estímulo pero existen también movimientos involuntarios como respuestas reflejas de orientación desencadenadas por la aparición súbita de un estímulo en la periferia del campo visual ⁶³.

En el caso de la imagen mirada sin ninguna atención particular, las fijaciones sucesivas duran unas décimas de segundo. Cada una de ellas se limitan principalmente a las partes de la imagen provistas de más información. En las culturas occidentales, como la nuestra, acostumbramos a mover los ojos de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Igualmente, las direcciones establecidas a través de la lectura y escritura están directamente relacionadas con la manera de articular nuestra vista. Sin embargo, aunque leamos de esta forma, cuando observamos una imagen, los ojos

⁶³ GILA, L., VILLANUEVA, A., CABEZA, R. Fisiopatología y técnicas de registro de los movimientos oculares. *Anales Sis San Navarra*. vol. 32, suppl. 3. [en línea]. 2009. [Fecha de consulta: septiembre 2014]. p. 10 . Disponible en http://scielo.isciii.es/scielo.php?pid=S1137-66272009000600002&script=sci_arttext

no se desplazan de manera lineal ni uniforme, sino que saltan y prestan especial atención a ciertos puntos equiespaciados dentro de ese recorrido arriba-abajo e izquierda-derecha. Por lo tanto, no hay un barrido regular de la imagen de arriba abajo ni de izquierda a derecha, ni un esquema visual del conjunto, sino, por el contrario, varias fijaciones muy cercanas unas a otras en cada zona fuertemente informativa y entre esas zonas, un recorrido muy complejo ⁶⁴.

SISTEMAS DE SEGUIMIENTO OCULAR

Se ha intentado prever los trayectos que hace la mirada para explorar una imagen a través de nuestro ojo pero estos trayectos son un entrelazado de líneas muy complejo. Para el estudio del seguimiento ocular, se han empleado distintos sistemas, algunos más invasivos que otros, como el *eye tracking*, los *electrooculogramas* o el método de *search coil*. Estos sistemas intentan evaluar, bien el punto donde se fija la mirada (donde estamos mirando) como el movimiento del ojo en relación con la cabeza.

Utilizamos los ojos para conducir un coche, para leer una revista, para navegar por internet, para buscar en los pasillos de una tienda de comestibles, para jugar a un videojuego, para ver una película o ver fotos en los dispositivos móviles... Con muy pocas excepciones, prácticamente cualquier cosa con un componente visual puede ser rastreado. Utilizamos

⁶⁴ *Ibid.*, p. 12

nuestros ojos casi constantemente y la comprensión de cómo los utilizamos se ha convertido en un factor muy importante en la investigación.

Eye-Movement Glasses

An extra pair of eyes seems to sprout beneath the cheekbones of a person using a new visual aid. The effect comes from inclined transparent mirrors attached to a pair of glassless spectacles. With the tool an observer can watch a reader's eye movements and discover the reasons for retarded reading rate or comprehension. It is possible to estimate the length and number of eye pauses, the number of backward eye movements, and the smoothness of eye movement rhythm.



Eye movement glasses. 1954

En el caso que envuelve este trabajo, es importante conocer el registro y el recorrido que nuestros ojos y nuestro cerebro hacen de la realidad que vamos a fotografiar. Aunque el ser más conscientes de ello no vaya a cambiar directamente nuestra forma de encuadrar, sí es importante y uno de los objetivos de este trabajo, ahondar y conocer los factores que influyen en el propio acto del encuadre. De esta manera, conocer mejor nuestro sistema perceptivo, saber qué factores externos e internos influyen sobre él, cómo

funciona nuestra mirada y qué la condiciona, porqué se detiene en ciertos puntos concretos y no en otros, nos puede dar ciertas pistas en el complejo y amplio campo que abarca el proceso de encuadrar.

En este sentido, es muy interesante asomarnos a los diferentes intentos que han existido para el estudio del movimiento que realizan nuestros ojos para el registro de la realidad. Actualmente estos sistemas de registro de movimiento ocular, se utilizan principalmente en campos del diseño y de la productividad, sin embargo, ya desde la antigüedad se ha intentado estudiar dicha actividad ocular.



Heat Mapping en productos para el baño de un supermercado.

Los recientes avances en la tecnología sobre movimiento ocular han dejado, en bastantes ocasiones de lado los logros del pasado. Ya antiguamente se realizaban estudios al respecto. Aristóteles ya señaló las características fundamentales de los movimientos oculares apuntando a la binocularidad

y llegó a describir las funciones combinadas de los ojos ⁶⁵. Durante un largo periodo se realizaban estudios a través de procedimientos muy simples como la colocación de un dedo sobre el párpado de un ojo cerrado pero finalmente, es en el s. XIX cuando se llegan a realizar estudios más complejos. Como ejemplo, se dio a conocer la ley de Hering que describió, como lo hizo también Lamare, los movimientos oculares durante la lectura, en 1879. Ambos emplearon técnicas muy similares a través de la escucha de sonidos emitidos durante las contracciones de los registros de los músculos extraoculares.

La principal preocupación en los estudios del siglo XIX iba destinada más a la propia posición del ojo en lugar de los movimientos oculares. Se llegaron a apreciar las discontinuidades de los movimientos oculares y esto dio lugar, posteriormente, a los estudios del vértigo ⁶⁶.

Imágenes de los movimientos oculares durante la lectura se realizaron también por Dodge a principios del siglo XX y esto estimuló la investigación utilizando, a partir de ahí, una mayor variedad de patrones para los diversos estudios ⁶⁷.

⁶⁵ BARBERO BRIONES, Sergio. Los defectos ópticos de la visión explicados por Aristóteles. *Asclepio*, Vol. 65. Instituto de óptica del CSIC. [en línea]. Mayo del 2013. [Fecha de consulta: septiembre 2014]. Disponible en <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewArticle/540/550>

⁶⁶ PEREA, José. Video-oculografía. Exploración y registro de la motilidad ocular. *Acta Estrabológica*. Volumen XXXVIII, número 22009. p. 6. [en línea]. Diciembre 2009. [Fecha de consulta: septiembre 2014]. Disponible en http://www.doctorjoseperea.es/images/libros/pdf/pdf_vo_gperea.pdf

⁶⁷ URTUBIA VICARIO, César. *Neurobiología de la visión*. Edicions Universidad Politécnica de Catalunya. Barcelona. 1997. p. 224

A mediados del siglo XX la atención se desplazó hacia investigaciones dirigidas a la estabilidad de los ojos durante la fijación centrándose con más énfasis en los movimientos oculares involuntarios.

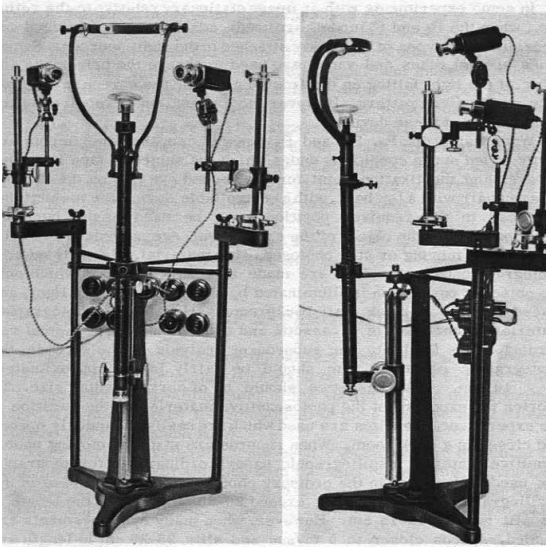


Fig. 21. The apparatus used in recording eye movements.

Yarbush eye tracker

El psicólogo y fisiólogo ruso Alfred Yarbus demostró que los movimientos del ojo revelan mucho sobre las estrategias usadas por los sujetos para examinar una escena. Yarbus estudió el patrón de los movimientos del ojo mientras que las personas examinaban diferentes objetos y escenas ⁶⁸.

⁶⁸ YARBUS, A. L. Eye movements and vision. Plenum Press. Nueva York. 1967.

En definitiva, los diferentes estudios a lo largo de la historia han abarcado y abierto nuevas puertas dentro de diversos aspectos que encierra nuestro complejo sistema visual. El estudio del movimiento ocular se ha aplicado y se aplica en diversos campos y aun sigue ampliándose gracias a los avances tecnológicos y neurocientíficos que se están produciendo en nuestro siglo.

En el campo de la observación de una imagen, la información que recogen los diferentes sistemas de seguimiento ocular nos pueden servir para conocer los recorridos visuales de los sujetos y crear mapas que señalen los lugares en los que la vista se detiene durante más tiempo y en más ocasiones. También nos pueden indicar las trayectorias que siguen y el orden en el que son examinados los elementos (recorridos visuales). En términos más simples, el seguimiento de los ojos es la medición de la actividad de los ojos y sirve para obtener datos sobre la atención visual. ¿Dónde buscamos?. ¿Qué es lo que dejamos de lado?. ¿Cuándo vamos a parpadear?. ¿Cómo reacciona la pupila a diferentes estímulos?. El concepto es básico pero el proceso y la interpretación pueden ser bastante complejos.

Las líneas finas, rectas representan los movimientos rápidos del ojo (sacadas) usados para alinear las foveas con partes particulares de la escena; los puntos más densos a lo largo de estas líneas representan los puntos de fijación donde el observador se detuvo brevemente por un período variable de tiempo para adquirir la información visual ⁶⁹.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 182

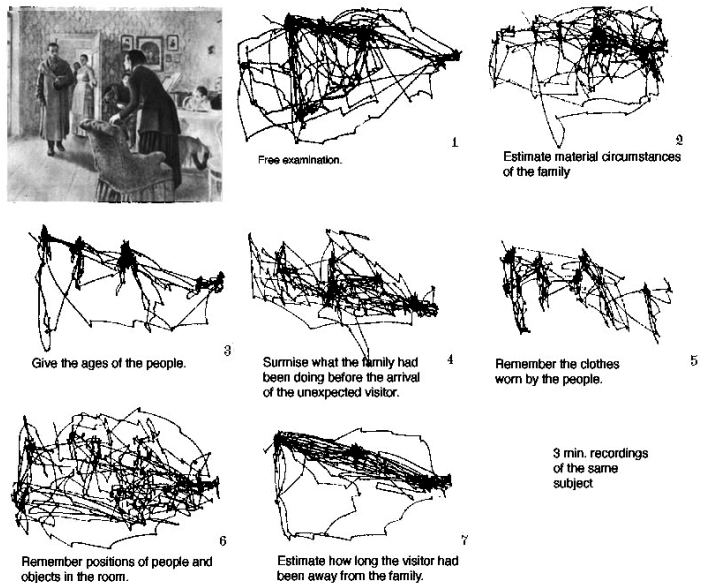


Ilya Repin, Unexpected Visitors o Unexpected return. 1884 - 1888

Mediante el recorrido visual establecemos una serie de relaciones entre los elementos plásticos de la composición. También funciona muy bien el sistema visual en la periferia, es decir, alrededor del foco de atención pero eso se escapa a nuestra consciencia ⁷⁰. El orden en la lectura de los elementos visuales viene determinado por la propia organización interna de la composición, que define una serie de direcciones visuales, creadas por la organización de los elementos plásticos presentes en el interior del encuadre. Este es uno de los motivos por el que el propio concepto de encuadrar se ha ligado casi únicamente al de composición. Al hablar de

⁷⁰ YOON, D., NARAYANAN, N. H. Mental imagery in problem solving: An eye tracking study. Proceedings of the Eye Tracking Research and Applications Symposium. ACM Press. Nueva York. 2004. p. 77-83

encuadre, se ha centrado únicamente la atención a la composición, dejando de lado todo un proceso que abarca momentos y aspectos anteriores a ésta.



*Siete registros de los movimientos oculares de la misma imagen.
Cada registro duró 3 minutos. El sujeto examinó la reproducción con los dos ojos.*

Por otra parte, dentro de la organización interna de una imagen existen zonas, como por ejemplo, las obtenidas a través de la regla de los tercios, donde también se fijan los puntos de interés. La regla de los tercios, dentro de las artes visuales, consiste en dividir la imagen en nueve partes iguales por dos líneas horizontales y dos líneas verticales. Estos puntos de interés

son precisamente los puntos de intersección de las “líneas” divisoras. Si se colocan los elementos importantes de la composición a lo largo de estas líneas o en sus intersecciones (o en su defecto, lo más cercano posible a éstos), van a estar dentro de los puntos de atención del recorrido de nuestra mirada.

De esta manera, si tenemos en cuenta donde caen estas zonas o puntos de interés, en realidad, disponemos de esa información para colocar los diferentes elementos a la hora de encuadrar. Aun así, tanto al observar una escena cuando vamos a fotografiar, como cuando miramos una imagen ya terminada, la mayoría de estos procesos son inconscientes. Aunque la mirada se va educando y, como he mencionado antes, depende también de nuestros campos de interés y de nuestra búsqueda, es decir, de nuestra intencionalidad, hay muchos procesos que no podemos controlar en el momento del acto fotográfico, donde, por el contrario, actúan procesos más ligados a la intuición, a la emoción, al propio inconsciente (como he señalado más arriba), a la cultura, al medio ambiente o incluso a la casualidad.

Para concluir, habría que considerar que lo importante es que la imagen, como cualquier escena que observamos durante un cierto tiempo, se ve, no sólo en el tiempo, sino a costa de una exploración que muy pocas veces es inocente y que la integración de todas estas fijaciones que hacemos sucesivamente es lo que produce lo que llamamos “visión de la imagen”. Frente a la metáfora de la cámara fotográfica que capta el mundo pasivamente, se contrapone la concepción de una percepción visual constructiva, dinámica y activa. La captura de información visual no se hace to-

mando una instantánea del mundo frente a nosotros, sino mediante un proceso de exploración activo del campo visual guiado por nuestras necesidades cognitivas. Tener un mejor conocimiento de cómo vemos, nos puede abrir nuevas posibilidades o simplemente, nos puede motivar, si así lo deseamos, a la hora de fotografiar.



Francis Bacon realizado por Bill Brandt. En este retrato, la línea del horizonte tiene una proporción áurea, este vector es el mismo que la línea marcada por los ojos, un elemento compositivo muy importante en el género de retrato, ya que la mirada siempre marca una línea invisible muy dominante dentro de la composición, incluso si el sujeto nos mirara frontalmente. El cuerpo de Bacon ocupa justamente la mitad izquierda del marco de la imagen. Si nos fijamos en el marco de su derecha, esta parte proporcional se divide justamente por una diagonal (marcada por el camino) en dos triángulos rectángulos casi perfectos. Estos elementos dan mucho dinamismo al retrato y crean, de esta manera, cierto desequilibrio en la imagen, provocando sensación de inquietud en la fotografía. 1963

BLOQUE 2.4

EL CEREBRO. CONSTRUCCIÓN DE LOS PROCESOS DE VISIÓN

Una cuestión que desde siempre ha intrigado a los científicos y a los psicólogos encargados de analizar nuestro sistema perceptivo, es la de cómo construimos una representación del mundo. En otras palabras, ¿cómo surge la percepción de la realidad física a partir de la actividad neuronal que desencadenan los diferentes estímulos físicos al entrar en contacto con las células sensoriales que tenemos las personas?

Hoy se sabe que en los diversos sistemas sensoriales existen neuronas especializadas en la detección y transducción de la energía en impulsos bioeléctricos que codifican y representan la información del mundo externo. Las diferentes vías sensoriales funcionan en paralelo, creándonos así, la representación a partir de nuestra percepción de la realidad.

Uno de los mayores desafíos intelectuales que la neurociencia tiene hoy planteado es el de explicar cómo se integra toda esa información para construir una experiencia perceptiva consciente y unificada. Partiendo de esto, surgen también cuestiones relativas a cómo tiene lugar la selección de la información que tenemos ante nosotros o incluso de cómo llegamos a tener consciencia de su existencia.

Como ya he señalado anteriormente, es importante un conocimiento de nuestro sistema visual y la relación que se establece entre éste y la realidad externa para ser más conscientes de nuestra relación con esa realidad que será, en el caso que aquí interesa, a la que nos enfrentamos cuando vamos a encuadrar. Aun así, un conocimiento más profundo del funcionamiento de nuestro sistema visual no tiene porqué producir profundos cambios en nuestra manera de encuadrar pero sí, que entendamos nuestra relación,

desde un punto de vista neurofisiológico, con la realidad observada / encuadrada. En este último capítulo se da un paso más, entrando en el propio funcionamiento del cerebro visual y sus diferentes áreas especializadas en el procesamiento de la información que, finalmente, nos proporciona el conocimiento del mundo que nos rodea.

Se puede decir, desde cualquier punto de vista, que el cerebro es un órgano extremadamente eficiente. Es capaz de proporcionar, en una fracción de segundo, una imagen visual donde todos los atributos de la escena que tenemos ante nosotros –forma, color, movimiento, profundidad y muchas otras cosas- se contemplan en un momento espacial y temporal muy preciso. Así, el cerebro tiene la tarea de obtener conocimiento del mundo, extraer información de los aspectos esenciales del mundo visual a partir de la información siempre cambiante que recibe.

El cerebro mide continuamente la información en constante cambio hasta llegar a lo fundamental y así, en visiones sucesivas, poder obtener los aspectos esenciales de los diferentes objetos y situaciones. De esta manera, la especialización de la corteza visual es una de las estrategias que emplea el cerebro para extraer los elementos esenciales y constantes de objetos y superficies. Se cree comúnmente pero erróneamente, que vemos con los ojos más que con la corteza cerebral y sin embargo, la visión y la comprensión de lo que vemos, serían imposibles si cualquiera de estos dos órganos, el ojo o el cerebro, no existieran. Pero no sólo participa, el cerebro, en la visión sino que es, además, un órgano de producción y elaboración de imágenes. De tal manera que deberíamos afirmar, tal y como seña-

la Aicher que “el cerebro es también un órgano de visión” ⁷¹. Como tal, es importante ahondar en su funcionamiento relacionado con la visión y entender mejor cómo procesamos la información que nos llega sobre la apariencia del mundo exterior.

Dentro del concepto de la acción de encuadrar, no se suele considerar el propio funcionamiento de nuestro sistema visual (nuestros ojos y nuestro cerebro) como parte de la propia acción y, sin embargo, es decisivo y condicionante, no sólo a la hora de observar y relacionarnos con la realidad externa que queremos fotografiar, sino igualmente, a la hora de comprenderla y procesarla. Por este motivo, el conocimiento del funcionamiento del cerebro visual, nos puede ayudar a entender mejor los mecanismos de nuestra mirada y cómo nos relacionamos con esa realidad finita, pero ilimitada, que tenemos ante nosotros cuando la encuadramos.

LAS COSAS PUEDEN CAMBIAR. PLASTICIDAD DEL CEREBRO

Gran parte de los mecanismos necesarios para la visión ya existen y están preparados desde el nacimiento y especificados genéticamente, por lo tanto, como señala Zeki, las conexiones entre la retina del ojo y la corteza visual, están determinadas genéticamente ⁷². Lo interesante es, sin embargo, que a pesar de esto, el cerebro es un órgano plástico y cambiante. Los mecanismos que realizamos durante el aprendizaje y la propia memoria

⁷¹ AICHER, O. Analógico y digital. Gustavo Gili. Barcelona. 2001. p. 68

⁷² ZEKI, Semir. Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 112

son los que hacen que tal cosa ocurra. La morfología del cerebro cambia según cada individuo y lo hace a lo largo de toda la vida, así que cada cerebro se va haciendo diferente al cerebro del resto de los seres humanos. Estudios realizados en los últimos años han revelado no sólo que las sinapsis (la conexión entre neuronas) cambian la morfología del cerebro como consecuencia de los procesos de aprendizaje y memoria, sino también los propios mecanismos genéticos que dan lugar a tales cambios ⁷³. Es decir, el desarrollo inicial del cerebro depende de factores genéticos (hereditarios) pero se verán influidos por la experiencia sensorial, incluso antes del nacimiento.

En neurología, la *plasticidad cerebral* hace referencia precisamente a los cambios funcionales y estructurales del cerebro en respuesta a la experiencia. Por ejemplo, está demostrado que el aprendizaje, y la memoria, modifican la estructura física del cerebro. También se ha demostrado que existen diferentes partes del cerebro que pueden estar capacitadas para aprender en diferentes etapas de la vida ⁷⁴. En el terreno del sistema perceptivo, todo esto significa que las células de la corteza visual tienen una organización con respecto a la forma de interpretar su percepción del mundo exterior que no es ni mucho menos inmutable. La capacidad por la que una célula puede responder a la actividad del ojo cambia, por tanto,

⁷³ GINARTE ARIAS, Yurelis. La neuroplasticidad como base biológica de la rehabilitación cognitiva. Geroinfo. Vol. 2. No. 1. 31-38. 2007.

⁷⁴ AGULAR, Francisco. Plasticidad cerebral. Rev Med IMSS. [en línea]. 13 de junio del 2002. [Fecha de consulta: noviembre 2014]. p. 55-64. Disponible en <http://www.medigraphic.com/pdfs/imss/im-2003/im031h.pdf>

con la experiencia. Y así, como con cualquier otro sistema sensorial, la corteza visual presenta lo que se conoce como plasticidad ⁷⁵.



La neuroplasticidad permite una mayor capacidad de adaptación o readaptación a los cambios externos e internos, aumentar sus conexiones con otras neuronas, hacerlas estables como consecuencia de la experiencia, el aprendizaje y la estimulación sensorial y cognitiva.

En lo que concierne al acto de encuadrar, el hecho de ser conscientes de la importancia y la influencia del aprendizaje y la memoria hasta el punto de la propia modificación física de nuestro cerebro, puede arrojar alguna luz sobre cuestiones sobre la influencia de los factores culturales y de aprendizaje que se ejercen. Esto no quiere decir que el hecho de la capacidad de plasticidad neural que se produce en nuestro cerebro contribuya a que encuadremos de una forma u otra o, generalizando, que esta capacidad sea la causante de la influencia cultural que ejerce gran peso en la educación estética, por poner un ejemplo. Pero sí amplía la perspectiva de ser

⁷⁵ BUCHWALD, J. S. Comparison of plasticity in sensory and cognitive processing system. Clinical Perinatology. 1990. p. 57-66

conscientes de la influencia del aprendizaje en nuestra forma de mirar e, igualmente, a la hora de producir imágenes.

En nuestra memoria, dentro del contexto de las imágenes, se acumula la imaginaria que nos proporciona tanto la Historia del Arte como el propio entorno en el que nos desenvolvemos. Estamos influenciados por imágenes del pasado y del presente que harán que las nuestras propias, a través igualmente, del aprendizaje de lo observado, contengan ciertas características. Estos factores de aproximación histórica y sociológica, (entre muchos otros), han sido estudiados y analizados a través de distintos métodos de análisis de la imagen, pero de nuevo, este terreno se aleja del tema central de este capítulo, centrado en una aproximación al estudio del cerebro visual y en las diferentes zonas que se encargan del análisis de los distintos elementos observados.

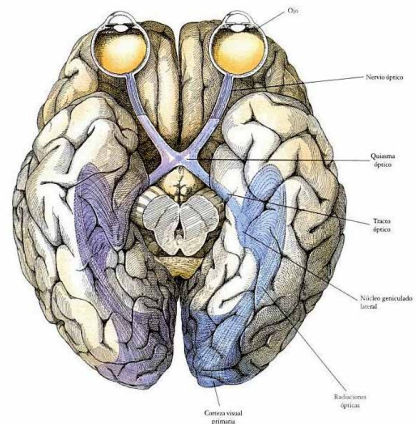
DISTRIBUCIÓN DE LA INFORMACIÓN VISUAL EN NUESTRO CEREBRO Y SUS ÁREAS ESPECIALIZADAS

No hace tanto, se han ido descubriendo diversas áreas visuales en el cerebro cuya existencia ni siquiera habíamos imaginado y esto ha sido uno de los factores fundamentales que han hecho replantearse las funciones de la parte visual del cerebro, llegando a la conclusión de que ver y comprender no son cosas fácilmente separables ⁷⁶. Esta proliferación de las diferentes áreas visuales recién descubiertas, algunas de las cuales están especializa-

⁷⁶ ZEKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 89

das en procesar distintos aspectos de la escena visual, tales como la forma, el color y el movimientos, plantean cuestiones importantes sobre porqué el cerebro necesita procesar diferentes atributos en comportamientos distintos.

La conexión visual más importante entre la retina y el cerebro se conoce como nervio óptico. La información que se transmite es eléctrica pero al llegar a las neuronas esa electricidad se transforma en química. La información se transfiere por tanto, de una neurona a otra gracias a estas transmisiones químicas que llevan la información desde el terminal neuronal en el que se han liberado al terminal de la otra neurona. Estas sustancias químicas son los neurotransmisores, esto es, las moléculas que transmiten la información neuronal a través de lo que se denomina sinapsis.



La neuroplasticidad permite una mayor capacidad de adaptación o readaptación a los cambios externos e internos, aumentar sus conexiones con otras neuronas, hacerlas estables como consecuencia de la experiencia, el aprendizaje y la estimulación sensorial y cognitiva.

Así, la retina del ojo se conecta con una parte concreta de la corteza cerebral, y no con toda ella; esta parte del cerebro se denominó originalmente “retina cortical”, posteriormente corteza “visual-sensorial” y, más recientemente, corteza visual primaria o área V1 y se ubica en la parte posterior del lóbulo occipital. En otras palabras, hay una parte muy concreta de la corteza cerebral que trata específicamente la visión.



Representación del neocortex de Greg Dunn.

Hoy día, éste es un hecho evidente en el que prácticamente todos los neurólogos están de acuerdo pero hay que recordar que hace relativamente poco tiempo que éstos han aceptado que la retina se conecta exclusivamente con una parte muy delimitada del cerebro, la corteza visual primaria y que, por tanto, es ahí donde se localiza la visión en el cerebro ⁷⁷.

⁷⁷ HUBEL, David, H. Ojo, cerebro y visión. Editorial Editum. Murcia. 2000. p. 34

Hacia V1 se transmiten muchos tipos diferentes de señales –relacionadas con el color, luminancia, movimiento, forma, profundidad y muchas otras cosas más-. En V1, las células que reciben señales relacionadas con diferentes atributos de la visión se agrupan cuidadosamente en compartimentos diferentes. Los compartimentos especializados de V1 mandan sus señales a otras áreas visuales, tanto de forma directa como a través de las áreas intermedias que rodean V1, conocidas como área V2. Estas últimas áreas visuales están situadas en una gran extensión de la corteza que rodea V1. Ahora sabemos que hay muchas otras áreas visuales además del área V1 en la corteza que la rodea. Estas áreas han recibido diversos nombres, aunque la terminología más simple es V2, V3, V4, V5, etc.... Estas áreas están especializadas en procesar y percibir diferentes atributos de la escena visual, a excepción de V1 y V2, que distribuyen señales visuales selectivamente a otras áreas visuales. Se podría decir, simplificando que uno “ve” con V1 y “comprende” lo que ha visto con la corteza “asociativa” que le rodea. Así nació el concepto de separación entre ver y entender, en términos neurológicos ⁷⁸.

Como bien describe Zeki, la corteza visual primaria o V1 actúa como distribuidor de señales visuales, es decir, reparte diferentes señales a las diferentes áreas visuales de la corteza que le rodea, aunque también participa de forma importante en el propio procesamiento visual, cuyo resultado comunica a las áreas visuales que se encuentran a su alrededor. Por tanto, lo que denominamos parte visual del cerebro es una colección de muchas

⁷⁸ ZEKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 78

áreas diferentes, de las que V1, la puerta principal de la retina que da paso a las demás áreas visuales, es la más importante ⁷⁹.

LAS VELOCIDADES EN EL CEREBRO VISUAL

“El procesamiento de la información que se sucede en el cerebro ocurre a una velocidad increíble. Así, la información de la visión de un objeto (la naranja) es procesada en la retina en aproximadamente 20 a 40 milésimas de segundo. De allí la información pasa al tálamo donde su procesamiento es muy rápido y a los 30-50ms sale hacia la corteza cerebral. En la corteza cerebral, en su área visual primaria V1 (donde se procesan las informaciones recibidas en forma de puntos y se integran para crear las formas más elementales de líneas), la información sale a los 40-60ms. Desde allí, la información se dirige a las diferentes otras áreas de la corteza visual, como la V2 (50-70ms) o la V4 (formas ya más integradas con ciertas características de color; 60-80ms) y a las cortezas inferoatemporales, posterior (70-90ms) y anterior (construcción de formas complejas como caras y objetos completos 80-100ms). Desde aquí se cree que la información se procesa principalmente en áreas como la corteza prefrontal, donde se desarrolla, al menos en parte, el proceso de abstracción o clasificación genérica de las cosas y donde además, se albergan los principales circuitos neuronales responsables de la planificación y toma de decisiones (120-160ms). Finalmente, esta información pasaría ya a la áreas en las que se planifica la ejecución motora (140-190ms)” ⁸⁰.

⁷⁹ Ibid., p. 79

⁸⁰ MORA, Francisco. *Cómo funciona el cerebro*. Alianza Editorial. Madrid. 2005. p. 90

Como describe Mora, en estudios recientes se ha sugerido que los distintos mecanismos de unir o poner juntas todas las propiedades de un objeto para, posteriormente, ser conscientes del objeto en sí, son producidos por la actividad de todas las neuronas que intervienen en el análisis de cada propiedad a la que están destinadas estando éstas localizadas en áreas diferentes del cerebro. Se ha visto que, la información de, por ejemplo, el color, la orientación o el movimiento, no realiza su proceso en sus respectivas áreas visuales al mismo tiempo, sino que es un mecanismo asincrónico. En otras palabras, el color de un objeto o el movimiento del mismo no es percibido por el observador al mismo tiempo, aunque seamos conscientes de la percepción de todos los atributos de una vez.

Los experimentos más recientes que han medido los tiempos relativos en que se tarda en percibir un color, la forma o el movimiento, muestran que estos tres atributos no se perciben a la vez, pues el color se percibe antes que la forma y ésta antes que el movimiento. Esto sugiere que existe una jerarquía temporal en la visión ⁸¹. Por ejemplo cuando contemplamos dos atributos que cambian en breves periodos de tiempo, por ejemplo, un cambio en la dirección de movimiento de un objeto y un cambio en el color de ese mismo objeto, el cerebro registra primero el cambio de color y después el de la dirección del movimiento, puesto que percibe antes el color que el movimiento. Esto no quiere decir, por tanto, que el proceso de los diferentes atributos de la escena visual de forma separada produzca que estos diferentes atributos se perciban de forma separada.

⁸¹ URTUBIA VICARIO, César. Neurobiología de la visión. Edicions Universidad Politècnica de Catalunya. Barcelona. 1997. p. 175

RECONOCIMIENTO DEL COLOR

La especialización de las distintas funciones del cerebro humano ha sido demostrada a través de métodos que detectan los cambios en el riego sanguíneo cerebral de las regiones locales del cerebro. Cuando las células de la corteza cerebral responden, lo hacen aumentando su actividad, esto quiere decir que aumentan sus descargas eléctricas y de esta manera, este exceso de actividad tiene como resultado una mayor demanda de sangre con oxígeno ⁸².

Cada célula es increíblemente selectiva respecto a un tipo de señal o estímulo visual al que responde. Por ejemplo, una célula puede ser selectiva ante el color y responder al rojo pero no al blanco ni a otros colores. También les resulta indiferente la forma, es decir, sólo respondería al color, independientemente de la forma en el que esté contenido.

Asimismo, la asombrosa capacidad de selección de las células, se sigue “clasificando” según los propios colores, esto quiere decir que tenemos células que se excitan con el rojo pero se inhiben ante el verde o las que se excitan con el amarillo se inhiben ante el azul y las que se excitan con el blanco se inhiben ante el negro (o viceversa) ⁸³.

⁸² MINSKY, M., PAPERT, S. *Perceptrons: An introduction to computational geometry*. Cambridge MIT Press. Cambridge. 1988.

⁸³ NEITZ, J., JACOBS, G. H. Polymorphism in normal human color vision and its mechanism. *Vision Res.*, vol. 30. N° 4. 1990. p. 621-636

La visión del color es resultado de una comparación, llevada a cabo por el cerebro, entre la composición de las longitudes de onda de la luz reflejada desde una superficie y la composición de las longitudes de onda de luz que reflejan las superficies circundantes. Esta comparación es una propiedad del cerebro, no del mundo exterior ⁸⁴.

El área V4 es el área del cerebro responsable de que podamos percibir los colores, aunque algunos neurocientíficos tienen la sospecha que no es el único área implicado ⁸⁵. No es mi intención afirmar que una propiedad como el color se deba exclusivamente a la actividad del área V4, especializada en el color, pero sí que este área es fundamental para la visión del color y, por tanto, ésta no sería posible sin aquella.

RECONOCIMIENTO DEL ROSTRO

Otros experimentos han demostrado que, por ejemplo, hay otros atributos de la escena visual, como el reconocimiento de los rostros familiares, que se procesan en otras áreas de la parte visual del cerebro ⁸⁶. Eso nos puede llevar a pensar que en realidad no existen únicamente dos zonas en la corteza visual, una para ver y otra para comprender lo que vemos, sino que nos encontramos con diferentes sistemas visuales que actúan en

⁸⁴ ZEKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 95

⁸⁵ URTUBIA VICARIO, César. *Neurobiología de la visión*. Edicions Universidad Politècnica de Catalunya. Barcelona. 1997. p. 259

⁸⁶ BRUCE, Vicki, YOUNG, Andy. Understanding face recognition. *British Journal of Psychology*. 77, 305–327. 1986.

paralelo, sincronizándose entre ellos y cuya actividad hace que veamos y comprendamos cada atributo particular de la escena visual que tenemos ante nosotros.

En este aspecto, es curioso pensar que el cerebro ha dedicado todo un área al reconocimiento de rostros, mientras que nadie ha descubierto un área cerebral específica para, por ejemplo, un codo. En el cerebro humano, la región fundamental del reconocimiento de rostros se localiza en el giro fusiforme. Esto podría explicar, entre otras cosas, la importancia que el retrato ha adquirido: el cerebro dedica toda una región cortical al reconocimiento facial, lo cual indica que el rostro aporta una gran cantidad de información interesante e importante para el cerebro.

RECONOCIMIENTO DE LA FORMA

El descubrimiento de que las células son tan selectivas hacia diferentes propiedades, partió del hallazgo de un extenso grupo de células de la parte visual del cerebro que respondían selectivamente a las líneas de orientación ⁸⁷. Es increíble que una sola célula, entre billones de células de la corteza, responda con tanta precisión a la línea de una orientación concreta, y cómo su capacidad de respuesta disminuye progresivamente a medida que se cambia esa orientación, desde la posición óptima para ella, hasta aquella inclinación en la que ya no responde en absoluto.

⁸⁷ ZEKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 133

Existe un gran número de estas células selectivas de orientación en el área V1, pero al mismo tiempo, también se encuentran en otras áreas visuales, sobre todo del área que rodea a la corteza visual primaria, V2, y también en las áreas de V3. Como ocurre con otro tipo de células, las células selectivas, en este caso, de orientación, no están distribuidas fortuitamente ni de forma aleatoria en la corteza, sino que están muy organizadas ⁸⁸.

Tampoco es cuestión de profundizar más en estos temas tan complejos que además se salen del campo de investigación que me atañe y que pertenecen a áreas muy complicadas de la neurociencia, pero no puede dejar de fascinarme el complejo, selectivo, específico y sofisticado sistema que tenemos en nuestro cerebro para la traducción de los elementos que observamos de la realidad. El hecho de que dentro de esas 100.000 millones de neuronas que componen nuestro sistema nervioso haya un grupo tan específico que responda a una inclinación muy concreta de una forma o a un tono determinado y no a otro y que a pesar de esa especificidad tan selectiva, tengamos una impresión conjunta de todos los atributos a la vez, aunque estos procesos tengan lugar en diferentes momentos dentro de nuestro cerebro visual, es algo que me parece casi mágico. Igualmente no deja de sorprenderme que, aunque se parta de la corteza visual primaria (V1), haya otras zonas específicas en el cerebro, especializadas por ejemplo, en el análisis del color (V4), la forma, el movimiento (V5) o incluso,

⁸⁸ MOUTOUSSIS, K., ZEKL, S. A direct demonstration of perceptual asynchrony in vision. *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*. [en línea]. 22 de marzo de 1997. [Fecha de consulta: septiembre 2014]. Disponible en <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1688275/pdf/9107055.pdf>

el reconocimiento de los rostros (giro fusiforme). Somos capaces de reconocer un objeto a primera vista y de unificar muchas “visiones” diferentes de ese objeto, sin confusión aparente.

Teniendo en cuenta la complejidad de la imagen visual, por una parte, como observadores de ella, así como desde el punto de vista de creadores de imágenes, hace que esta capacidad extremadamente eficiente desde el punto de vista del cerebro, de proporcionar en una fracción de segundo dicha imagen, donde todos los atributos de la escena (forma, color profundidad, brillo, etc.) se contemplan en un momento preciso, sea por lo menos un aspecto a considerar dentro del estudio de la propia imagen visual.

No obstante, parece que todavía nos enfrentamos al misterio de cómo el cerebro junta cosas, uno de los problemas más excitantes de la neurofisiología y fundamental también para proporcionarnos explicaciones en el ámbito de la neurología del arte.

Por otra parte, la pérdida de apreciación de un atributo no supone necesariamente una pérdida de apreciación de todos los atributos, al menos que la lesión sea en la corteza cerebral primaria o V1, lo cual provocaría una ceguera total, aunque el proceso de “ver” está lejos de ser completo únicamente en la retina cortical. En el libro *Histoire de la guérison d'un aveugle-né* un oculista comentaba que aunque se consiguiera devolver la visión a un paciente ciego a través de una operación, sería muy difícil que éste consiguiera volver a ver ya que la experiencia de la visión, no se recuperaría: “Sería un error suponer que un paciente al que se le ha restaurado

la visión mediante una intervención quirúrgica podrá ver a continuación el mundo externo. Ciertamente, los ojos han obtenido el poder de ver, pero el uso de ese poder... no ha sido algo adquirido desde el principio. La propia operación no tiene más valor que la de preparar al ojo para ver; la educación es el factor más importante. La corteza visual sólo puede registrar y preservar las impresiones visuales tras el proceso de aprendizaje... Devolver la vista a un paciente con ceguera congénita es un trabajo más propio del educador que de un cirujano”⁸⁹. Así que no sólo vale ver lo que tenemos ante nosotros, la imagen visual, una vez captada, ha de ser interpretada y comprendida.

EL CAMPO RECEPTIVO

Por último, para entender mejor el funcionamiento de nuestras células a la hora de responder ante los estímulos externos y relacionado con la especificidad selectiva con la que reaccionan, quería mencionar uno de los conceptos más importantes que ha surgido en la fisiología sensorial de este siglo, que es el llamado *campo receptivo*. Principalmente, se refiere a la parte de la superficie corporal que, al estimularla de una forma apropiada, da como resultado una reacción de una célula en el cerebro.

La manera que tienen estas células de indicar sus respuestas es mediante un incremento o disminución de descargas eléctricas. De esta forma, en

⁸⁹ MOREAU. Histoire de la guérison d'un aveugle-né. Ann. Oculista, 149. p. 81-118. Paris. 1913. Citado por Zeki, Semir. Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 111

el sistema visual rigen los mismos principios que en otras zonas del cuerpo, excepto que las células de la parte visual del cerebro sólo pueden ser incentivadas mediante estímulos visuales. En consecuencia nos encontramos con que la estimulación del campo receptivo de una célula no conlleva necesariamente una respuesta si no es estimulado de forma correcta para que de esta manera la célula reaccione ⁹⁰.

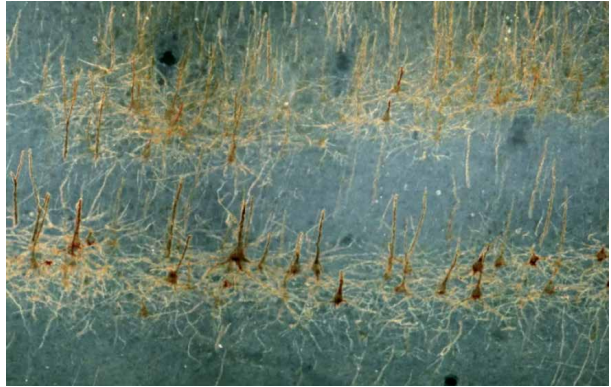
La especificidad de los campos receptivos de las neuronas en la corteza visual desempeña un papel importante a la hora de determinar las cualidades básicas de la escena visual. Es muy interesante pensar en la exigencia de estas células, cada una de ellas tiene una demanda específica, ya que no sólo exige que se estimule una parte específica de la superficie corporal, sino que además se estimule de la forma apropiada ⁹¹. Por ejemplo, una célula podría necesitar que su campo receptivo sea el color rojo, la estimulación con otro color, no produciría ninguna reacción. Otras células podrían no responder al color rojo que entra en su campo receptivo porque, en su caso, se estimularían únicamente con líneas de una orientación determinada. Otras células sólo pueden responder a estímulos que se muevan en su campo receptivo, es decir, sólo se estimularían al movimiento en una dirección dada. Y así, existen muchos otros ejemplos de la especificidad de los campos receptivos, aunque en general se podría decir

⁹⁰ SCHIFFMAN, H., R. Sensación y percepción: un enfoque integrador. Manual Moderno Editorial. México. 2005.

⁹¹ ZEKI, Semir. Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 120

que el campo receptivo tiene tres elementos principales: posición, forma y especificidad ⁹².

Probablemente, la especialización de las células es el primer paso que da la compleja maquinaria del cerebro para obtener la esencia de cada atributo, es decir, esta especificación funcional es una de las primeras soluciones que ha desarrollado el cerebro para abordar el problema de la adquisición de conocimiento del mundo.



Neuronas de la corteza visual

De esta manera, las dos imágenes del mundo que nos hacemos o, como señala Zunzunegui, los *dos mapas planos*, que se forman en las retinas de

⁹² NORIEGA BORGE, M. J. (2011, May 19). Funciones sensoriales: sistema somatosensorial. OCW Universidad de Cantabria. [en línea]. 19 de mayo del 2011. [Fecha de consulta: noviembre 2014]. Disponible en <http://ocw.unican.es/ciencias-de-la-salud/fisiologia-humana-2011-g367>

cada ojo, no determinan la percepción, como se había venido pensando, sino que ésta, en todo caso, será el producto de la actividad cortical sobre los datos que llegan desde la retina para así producir una representación tridimensional, a través de unos procesos muy complejos, muy selectivos y muy especializados por parte de nuestras neuronas, del mundo que nos rodea ⁹³. Este proceso iniciado y distribuido desde la corteza visual primaria o V1 y especializado en otras áreas del cerebro, como por ejemplo V4 para el análisis del color o V5 para el procesamiento del movimiento, viene dado a través de la actividad de unas células muy selectivas que reaccionan únicamente cuando el estímulo visual coincide con su demanda específica de su campo receptivo. Cada célula responde únicamente a una señal muy concreta para la que está diseñada y no al resto de los estímulos que entran en su campo visual ⁹⁴.

De igual manera, los estímulos que recibimos del mundo exterior cuando miramos no son procesados todos a la vez en el cerebro aunque nuestra sensación de percepción venga dada dentro de la misma temporalidad, sino que tienen lugar en diferentes tiempos “neuronales”. Así, en nuestro cerebro procesamos antes el color que el movimiento. Por lo tanto, nos encontramos con que el proceso perceptivo, a nivel cerebral, tiene lugar en diferentes zonas “geográficas” del cerebro y a diferentes tiempos ⁹⁵. Para concluir, se podría decir, que existe una especie de jerarquía temporal y

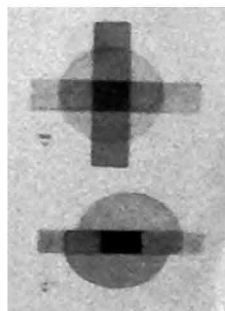
⁹³ ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra. Madrid. 2007. p. 28

⁹⁴ ZEKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005. p. 79

⁹⁵ MORA, Francisco. *Cómo funciona el cerebro*. Alianza Editorial. Madrid. 2005. p. 84

funcional a la hora de procesar la información visual que viene de la realidad exterior.

Estas diferencias en el procesamiento de la información y la especificidad jerárquica que se produce entre las diferentes funciones cerebrales, no nos ayudan a concretar la pregunta de porqué encuadramos de una manera u otra la realidad que estamos viendo ante nosotros pero sí nos pueden ayudar a entender mejor cómo funciona nuestro proceso visual. Partiendo de los elementos que tenemos ante nosotros, pasando por nuestro ojo y su funcionamiento, hasta los procesos cerebrales más complejos que analizan de manera selectiva, todos los atributos de esa realidad exterior, hay que admitir que, aunque no se pueda explicar de manera conclusiva nuestra manera de encuadrar a través de estos procesos sensoriales y cerebrales, es a través de ellos y a sus mecanismos, que no sólo nos hacemos una idea del mundo exterior para nuestro aprendizaje y nuestra supervivencia, sino que estos procesos igualmente, se aplican en el momento de mirar la realidad que queremos encuadrar y sirven, de esta manera, para la elaboración de cualquier imagen.



BLOQUE III

LA REALIDAD ENCUADRADA Y EL FUNCIONAMIENTO DE LOS ELEMENTOS QUE LA SIGNIFICAN DENTRO DEL ENCUADRE

Таб. I
К проблеме Композиции: построение по Декоративному принципу
и Статистическому

INTRODUCCIÓN

En el recorrido que establezco para constituir un acercamiento más profundo al concepto del encuadre no queda más remedio que ahondar, en este último bloque, en primer lugar, en la relación que se establece con la realidad que se quiere encuadrar, es decir, profundizar en los distintos mecanismos que se activan durante dicho proceso cuando encuadramos la realidad que tenemos ante nosotros. En segundo lugar, abarcaré las funciones concretas que influyen directamente al encuadre, entre las que se realizará una descripción sobre el acto de selección de la realidad, la decisión del punto de vista, la acción de corte que supone el encuadre o el límite del marco y, por último, abordaré cómo funciona la nueva realidad de la imagen, es decir, cómo se articulan los diferentes elementos de significación como resultado del acto de encuadrar. Por supuesto, no es una tarea fácil ya que muchos de esos mecanismos, muchas de las articulaciones internas que tienen lugar durante dicho proceso, se escapan a nuestra consciencia. El origen de nuestra búsqueda, de nuestra intencionalidad, de nuestro impulso creativo, sólo podemos intuirlo en parte, como autores de imágenes. Hay muchos funcionamientos tanto externos (la naturaleza de la realidad que queremos fotografiar), como internos (nuestros procesos perceptivos), que permanecen en gran parte ocultos a nuestro entendimiento.

Aun así, aquellos de los que sí somos conscientes son sensibles a su análisis y, aunque no sea tarea fácil debido a la naturaleza variable y cambiante, tanto de la realidad que queremos reflejar, como nuestros procesos internos, así como las articulaciones de los propios elementos visuales para dar

significación, es importante realizar un acercamiento hacia un conocimiento y análisis más profundos acerca de sus diferentes funcionamientos para así, ser capaces de dirigir de manera más eficaz nuestros propósitos al fotografiar.

El acto de fotografiar conlleva una toma de decisiones. Como todo proceso, hay que pensar qué queremos contar, es decir, el tema, hay que pensar en el lugar en el que se va a fotografiar, en el material que se va a emplear para la toma, etc. Pero también, en el propio momento de fotografiar estamos tomando decisiones. Al mismo tiempo que observamos la realidad a través del visor de nuestra cámara, estamos procesando un ir y venir entre la realidad que estamos observando en ese mismo momento y nuestras pretensiones más internas. En ese proceso, es decir, cuando estamos encuadrando, calculamos de manera más o menos consciente qué elementos decidimos dejar o no dentro del marco delimitador de la imagen, abordando en ese momento el proceso de composición para poder ser así más conscientes de cómo afectarán dichas decisiones al resultado final de la representación. El momento de unión entre la realidad que tenemos ante nosotros al fotografiar y la representación que queremos realizar a partir de ésta, tiene lugar en el instante de encuadrar. Esto no quiere decir que antes de encuadrar no estemos en conexión con el entorno que queremos fotografiar o que nuestros sentidos, búsquedas, intenciones, no estén sujetos y en consonancia, de alguna manera, a la realidad visible. Sin embargo, es en ese preciso instante en el que se establece un vínculo muy concreto, un nexo, en cierto sentido, con la escena que tenemos ante nosotros. Antes de encuadrar ya nos disponemos a una la relación con la realidad ante nosotros, con ese entorno ilimitado. Pero en el momento del encuadre

activaremos una serie de mecanismos internos muy complejos, de manera más o menos consciente, a través de los cuales, analizaremos aquellos elementos de la escena que finalmente entrarán (o no) dentro del cuadro de la representación y las estrechas relaciones que se establecerá entre ellos dentro de la composición de la imagen para significarla.

En el primer capítulo de este bloque se analizarán por un lado, las diferentes condiciones que se dan en nuestra relación con la realidad que vamos al fotografiar. En el lenguaje fotográfico es necesaria esta relación tan directa con la realidad que se encuentra ante el fotógrafo ya que cuando fotografiamos extraemos de la realidad que tenemos ante nosotros, a través del acto de encuadrar, una nueva realidad, la de la imagen. De esa relación con el mundo visible surgirá la representación, es decir, el lugar donde se articularán los elementos visuales que la componen dentro de su nueva condición, en este caso, la que representa el campo visual final, sin olvidar que es precisamente esta circunstancia tan inmediata, la que determinará el propio texto fotográfico.

Cuando nos encontramos ante la realidad, en su extensión ilimitada, no somos verdaderamente conscientes de las articulaciones o las relaciones que se establecen entre las formas o los objetos que tenemos ante nosotros (no nos fijamos si este color sobre ese fondo con esa determinada textura afecta al objeto en movimiento que se encuentra al otro lado de nuestra mirada cuyo tamaño se ve equilibrado con el ritmo que genera el contraste de unas formas...). No obstante, cuando concretamos nuestra visión a través del visor o la pantalla de la nuestra cámara, cuando vemos los límites físicos que delimitan dicha realidad, la organización y estructuración

de los elementos que se establecen en la zona encuadrada se modifican generando nuevas dinámicas visuales que no aparecen en la realidad cuando la observamos.

De esta manera, me centraré en la relación que se establece con la realidad cuando encuadramos, cómo aparece ante nosotros, cómo funciona nuestra mirada tanto en la búsqueda que se establece sin asomarnos al visor de nuestra cámara, como en aquella “encerrada” dentro del formato impuesto por el visor del aparato fotográfico. El recorrido que establecemos con nuestra mirada está, en primer lugar, determinado por nuestro sistema visual y perceptivo. No podemos dejar de lado que es el sistema perceptivo supeditado a nuestro cerebro visual quien organiza las relaciones estructurales de la escena que estamos observando.



Marc Riboud. China, Shanghai. 2002

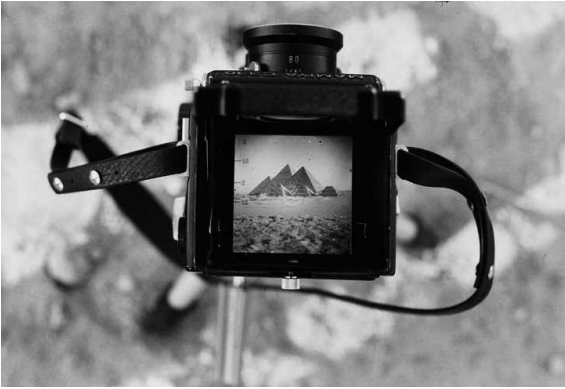
Aun así, se establecen prioridades a la hora de observar nuestro entorno que responden a una búsqueda y a unas intenciones concretas del creador de la imagen. El propio acto de fotografiar corresponde a la decisión

de querer hacerlo, es decir, una intención determinada que moverá nuestras acciones para lograr ese propósito. De este mismo modo, dirigiremos nuestra mirada según esa búsqueda y esa búsqueda estará determinada por nuestra necesidad, nuestras prioridades, nuestros impulsos más internos, entre muchas otras cosas. En realidad, no podemos seguir un modelo concreto para averiguar nuestro sistema de búsqueda en el momento del acto de la toma ya que muchos de estos mecanismos se escapan a nuestro entendimiento. Pero el propio proceso fotográfico se podría equiparar al acto de búsqueda en sí mismo, tanto en la realidad a la que nos asomamos, como a aquella que habita en nuestras sensaciones y mecanismos más internos. La búsqueda es un estado que tiene lugar antes de la toma de decisiones en el proceso del acto fotográfico pero también después de éste.

Esa búsqueda obedece, en muchas ocasiones, a nuestra intención, o mejor dicho, el propósito que nos formulamos para realizar una acción, en este caso, una fotografía, que puede servir a un fin muy concreto: documentar, crear, expresar, reflejar, determinar, manipular, trabajar, fotografiar sin más, etc. Quizá seamos más conscientes de nuestras intenciones al fotografiar, ya que aseguran un proceso más racional en el que ejercemos unos planteamientos concretos en una dirección determinada para conseguirlos. La intencionalidad que queramos dirigir hacia nuestro proyecto fotográfico definirá nuestras acciones. Y aun así, nuestra intencionalidad no podrá más que obedecer a nuestra interpretación de la realidad, nuestras experiencias personales que formarán esa visión que nos vamos formando a través de nuestra manera de sentir y comprender ese entorno en el que nos desenvolvemos. Estos mecanismos determinarán nuestras elecciones a la hora de fotografiar. La intención, por este motivo, no siem-

pre es evidente en su totalidad, son simples momentos de tensión que encuentran un fin a través de la motivación que se produce en nosotros.

Por último, dentro de este primer capítulo, en relación a los elementos externos que influyen en el proceso de encuadrar, describiré una serie de circunstancias ligadas a la toma de decisiones dentro del ámbito técnico que conlleva el propio lenguaje fotográfico. Me refiero a una serie de dispositivos y de mecanismos técnicos que influenciarán directamente tanto nuestra manera de relacionarnos con la realidad que queremos fotografiar, como el propio acto de encuadrar, así como a la imagen misma. La definición acerca de nuestras decisiones a la hora de emplear unos dispositivos técnicos u otros influenciará sobre todo el proceso fotográfico y, por tanto, sobre la forma de encuadrar y su manera de significar. No nos enfrentaremos de igual manera a la realidad que tenemos ante nosotros con un teleobjetivo que con un objetivo macro, por poner un ejemplo. De igual modo, tomaremos nuestras elecciones sobre cómo será el formato que queramos emplear, cuál será más apropiado para nuestra escena, si queremos utilizar un formato vertical u horizontal, etc. Estas decisiones responderán así mismo a nuestra intención y serán las herramientas para definir la manera de significar la imagen. El lenguaje fotográfico está unido a una técnica muy concreta, que obedece a la utilización de unos aparatos, a través de los cuales, se procesa la imagen. Estos dispositivos determinan nuestra manera de relacionarnos con la escena, nuestra forma de fotografiar, el propio lenguaje fotográfico en sí y, en muchos casos, el propio mecanismo de encuadrar, definido por unos parámetros que lo condicionarán directamente.



Denis Roche. Gizah, Egipte. 1981

El segundo capítulo de este bloque se centra en los mecanismos directos que influyen sobre el encuadre. Continuando con la descripción del proceso de encuadrar en dirección hacia la propia representación en sí, los aspectos que describo en este segundo apartado se centran en aquellos que se encuentran directamente relacionados con el propio acto del encuadre. Sin ellos el acto de encuadrar no tendría lugar y, por otra parte, en algunos casos, es el encuadre el que se sirve de ellos para crear la representación. Por lo tanto, se podrá decir que estos procesos, estas acciones y estos elementos serán los portadores de los componentes principales que significarán la imagen fotográfica cuando encuadramos.

Me estoy refiriendo a la toma de decisiones, es decir, al acto de elegir y seleccionar una parte muy concreta de la realidad que tenemos ante nosotros. Se describe también el acto de la toma, el momento en el que después de todas las determinaciones que hemos procesado, apretamos el dispositivo de nuestra cámara, con todas las consecuencias que esa acción implique para la representación final (aunque sea su eliminación). Análisis,

por otra parte, el punto de vista en el que se sitúa el fotógrafo, influyendo, por supuesto, a la imagen final pero también a todas las características de significación que se darán desde ese lugar físico concreto en el que se posiciona el creador y planteando el encuadre que se pueda realizar desde ese emplazamiento. Se formula el propio acto de corte que supone el encuadre, es decir, la extracción de una porción muy concreta de una realidad ilimitada. Hay que apuntar, igualmente, al marco, como límite físico que define la superficie en la que se generará la representación al mismo tiempo que establece relación con lo que se queda fuera de él. Y por último, al fuera de campo, precisamente, aquellos elementos que no van a entrar dentro del encuadre pero que aun así lo determinarán decisivamente.

Después de indagar sobre la relación que se establece con la realidad que queremos encuadrar nos encontramos con una serie de mecanismos y acciones determinantes en el encuadre. Hemos visto cómo la toma de decisiones en el terreno de los dispositivos técnicos influye directamente en el encuadre, en su manera de proceder y en su propia estructura. Pero las elecciones que tenemos que tomar cuando fotografiamos no sólo abarcan los aspectos técnicos con los que elaborar la imagen. Tenemos que elegir qué queremos fotografiar, cómo queremos plantear nuestra narración compositiva, tenemos que elegir igualmente si la queremos mostrar de una determinada manera, a qué distancia queremos situarnos de la escena, elegir si queremos emplear una determinada luz para nuestro mensaje final... Todo acto creativo es un cúmulo de decisiones que darán como resultado final la representación. Comenzamos eligiendo qué queremos expresar con nuestra imagen y continuamos en un largo proceso de elecciones: elegimos el tipo de cámara, el objetivo, el tipo de exposición, la

profundidad de campo, la sensibilidad, el color, la saturación, la iluminación que queramos para nuestra representación, la escena, el punto de vista, los personajes, su disposición o pose, el formato, la resolución, el soporte en el que vamos a mostrar esa imagen, etc. Pero en el momento de encuadrar también elegimos: qué elementos de la realidad dejamos dentro o fuera del marco y dónde los situamos, es decir, realizamos una selección de la realidad que se encuentra ante nosotros. Muchas veces se puede llegar a asociar la acción de elegir y seleccionar cuando fotografiamos, tenemos que elegir la selección que queremos aislar de la realidad ilimitada en la que nos encontramos.

En lo referente al acto fotográfico, no he querido situar la acción únicamente en aquellas operaciones externas que tienen lugar cuando fotografiamos. El acto fotográfico va más allá, como todo proceso, es un acto de interiorización, es decir, una acción en la que se interioriza lo externo a través de nuestro sistema perceptivo para la elaboración de un resultado específico, en este caso, una fotografía. En esta operación tienen lugar mecanismos muy complejos muchos de los cuales ni siquiera somos conscientes, aunque en ese momento, creamos que calculamos todos los parámetros que determinan la imagen. En este sentido, la elección del punto de vista, entre otras cosas, también sigue un proceso de interiorización de la realidad externa. Esta elección nos hará situarnos físicamente en el plano de la realidad para llevarla al plano de la imagen pero para saber situarnos en el espacio físico, para elegir el punto de vista, tenemos que ser conscientes de una serie de parámetros y de requisitos propios del lenguaje fotográfico.

Por último, el acto de corte está estrechamente unido al encuadre o, dicho de otro modo, la continuidad de la realidad que tenemos ante nosotros se verá limitada por el acto de corte determinado por el encuadre. Este puede ser un hecho más o menos voluntario pero en cualquier caso, a partir de esa operación y de la imposición del marco a través del cual se dibujan los límites físicos de esa realidad, se provoca un nuevo suceso, en el visor y en la imagen, en el que tendrán lugar unas determinadas estructuras de significación y donde la mirada seguirá unos recorridos a través de los distintos puntos de interés impuestos por el encuadre. Sabemos que la composición interna del mensaje visual es uno de los ejes plásticos de la imagen a lo que habría que añadir que este hecho está estrechamente ligado al marco y al encuadre.

Para cerrar este bloque y los contenidos teóricos de la investigación considero necesario abarcar la propia representación en sí, los elementos que la componen y sus estructuras internas de significación ya que ésta es el resultado de todos esos mecanismos provocados para su ejecución, entre otros, el de encuadrar y genera una nueva realidad con nuevos estatutos internos que dotarán a la imagen de su naturaleza. Dicho de otro modo, se abarcarán los diferentes elementos visuales que son el resultado, principalmente, del acto de encuadrar. La imagen supone tres hechos de los que no se puede independizar, por una parte, la selección de la realidad, por otra, los elementos que la componen y finalmente, la relación y ordenación que se establece entre éstos.

La propia realidad de la imagen es sensible a volver a ser encuadrada. La naturaleza de la imagen es sensible a ser fragmentada en múltiples

representaciones pero hay que entender el funcionamiento de la ordenación y estructuración interna de los diferentes elementos de significación. Sólo mediante el análisis hacia el conjunto de los diferentes elementos visuales dispuestos sobre la superficie plana de la imagen fotográfica podremos acceder al significado del que son portadores. Felici se plantea una serie de preguntas al enfrentarse a la representación: “...cualquiera que sea el estatuto de la imagen fotográfica ante la que nos encontremos, siempre nos veremos en la necesidad de hacer cuentas con el viejo problema: ¿Qué significa, para nosotros, aquí y ahora, esa imagen?. Y ello con independencia de su dimensión ontológica, sin lugar a dudas modificada por la irrupción de las nuevas tecnologías, ya que una imagen, cualquiera que sea su fundamento material, cualesquiera que sean los mecanismos y técnicas involucrados en su fabricación, seguirá siendo un objeto de sentido” ¹. Y continúa: “...cualquier fotografía no es sino un objeto de sentido, cuyas formas visuales son portadoras de una significación específica que no se agota en una afirmación genérica que la redujera a esa supuesta propiedad de la fotografía de “despellejar el mundo” ².

De esta manera, en el último capítulo me aproximaré, en primer lugar, a la naturaleza de la representación fotográfica como resultado de nuestras acciones y toma de decisiones en relación a la interpretación ya que no

¹ MARCIAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2010. p. 11

² *Ibid.*, p. 10

podemos olvidar que el fin último de la representación es la manifestación de un modelo de la realidad, con unas características muy concretas, dirigidas a las diversas interpretaciones del observador.

Para constituir una representación nos servimos de la composición de los elementos que la constituyen. En la búsqueda de información acerca del encuadre fotográfico me he dado cuenta de manera asombrosa, que en la mayoría de los tratados técnicos de la imagen fotográfica se equivalía encuadre con composición. Así expuesto, de manera tan directa, puede parecer algo evidente que nos refiramos a conceptos distintos pero pocos documentos existen en los que se ahonde en el acto de encuadrar, en su mecanismo, en su influencia sobre la imagen y, en general, sobre el propio acto fotográfico. A través del encuadre componemos la imagen pero de esta afirmación no podemos deducir que encuadrar sea igual a componer. La imagen fotográfica está integrada por un engranaje muy complejo que tiene lugar durante un proceso, tal y como hemos visto a lo largo de esta investigación. En la composición de la imagen influyen muchos mecanismos, entre otros, el del propio encuadre. De esta manera, se expondrá, dentro del plano ontológico, una aproximación hacia la composición de la imagen y su relación directa con el acto de encuadrar.

Jean-François Chevrier afirmaba que cualquier composición fotográfica no es más que un fragmento del mundo ³. Lo cierto es que cuando com-

³ CHEVRIER, Jean-François. La fotografía entre la bellas arte y los medios de comunicación. Gustavo Gili. Colección: FotoGGrafía. Barcelona. 2007. p. 179

ponemos estamos distribuyendo los diferentes elementos que integran la superficie de la imagen definitiva. En el caso de la imagen fotográfica, nos encontramos con que muchos de estos elementos son susceptibles a la composición de la imagen pero muchos otros, que entrarán igualmente dentro de los límites del encuadre, lo harán de forma indiscriminada, sin que podamos controlarlos de manera absoluta.

El siguiente paso dentro del proceso de profundización de la imagen fotográfica nos lleva a acercarnos a las articulaciones que se establecen entre los elementos que componen la imagen, es decir, cómo se relacionan y organizan los elementos de significación de la imagen. De qué naturaleza están compuestas estas estructuras de significación y hasta qué punto están determinadas por el encuadre fotográfico. Cuando observamos una imagen nuestra mirada realiza un recorrido por su superficie, el cual obedece a la naturaleza y a la forma que tienen de relacionarse los diferentes signos que la componen. En capítulos anteriores se han mostrados diferentes métodos de medición del movimiento ocular y cómo se desplaza la mirada a través de los distintos puntos de interés de la imagen. Por supuesto, estas operaciones están sometidas al funcionamiento de nuestro sistema perceptivo que a su vez sigue las diferentes estructuras creadas por la relación que se establece entre dichos elementos. Entre éstos, se establecen jerarquías que condicionarán la lectura de la imagen y, por tanto, su manera de significar pero entender realmente cómo se forman estas estructuras conlleva la dificultad de tener que aislar los elementos en sí y este hecho, lo único que provocaría, sería alejarle de su proceso de estructuración en relación a los otros elementos. Lo que quiero decir es que cada

elemento visual y de significación tiene una naturaleza variable y ésta se encuentra en relación a los otros elementos que constituyen la imagen.

Aun así, existen ciertas normas connaturales, influenciadas, como hemos visto, por nuestros propios mecanismos perceptivos que estarán presentes tanto en el momento de relacionarnos con nuestro entorno, en el momento de encuadrar, como en el momento de observar la imagen. En la representación se verá que hay zonas más activas que otras, por ejemplo, cuando encuadramos no será lo mismo situar un objeto en el centro de la imagen, en el lateral inferior o en una de las esquinas superiores. El espacio visual tiene sus propias dinámicas y éstas están influenciadas, igualmente, por el peso de los diferentes elementos en la distribución del cuadro cuyo fin, entre otras cosas, es la búsqueda del equilibrio compositivo ⁴.

Para comprender mejor el funcionamiento de los elementos plásticos de significación hay que ahondar en ellos, aislarlos y al mismo tiempo, entender sus mecanismos en relación a los otros. La última parte de este capítulo supone una propuesta arriesgada ya que, sin poder entrar a profundizar en el desarrollo de una lista elaborada, no sólo de los elementos plásticos de significación de la imagen, sino de los elementos visuales propios del lenguaje fotográfico, se debe abordar la explicación de sus propiedades connotativas ya que son éstos los responsables de otorgar a la imagen de su propia naturaleza. La profundización y el análisis uno a uno en este terreno no corresponde al tema que atañe a esta investigación y sólo haría

⁴ ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. Madrid. 2005

desviarse de la cuestión del encuadre. Para ello ya existen múltiples textos y teorías, unas más acertadas que otras, acerca del análisis de la imagen.

Sin embargo, en este apartado se encuentra uno de los puntos clave de esta tesis y, por ello, la necesidad, a pesar de lo arriba expuesto, de una aproximación hacia las diferentes articulaciones entre los elementos de significación, ya que, en la exposición de éstos y de su forma de significar la representación fotográfica, se define el propio encuadre como elemento de significación. En realidad, lo que se pretende es entender cómo funcionan los elementos visuales dentro de la imagen fotográfica y cómo se estructuran en relación al encuadre situando a éste como un elemento más de significación, condicionándola, al igual que hacen los otros elementos, en su forma de representar la realidad.

BLOQUE 3.1

LA RELACIÓN CON LA REALIDAD QUE ENCUADRAMOS

Vivimos rodeados de momentos en los que tenemos que tomar decisiones, nos rodean las situaciones, en la vida en general, donde constantemente tenemos que elegir. Algunas elecciones de gran envergadura, cambiarán nuestro rumbo o nuestro estilo de vida, otras pueden ser tan nimias como la elección de la comida diaria, con qué vestirnos o si salimos o no a la calle.

A través de nuestras decisiones dirigimos nuestra vida, nuestra realidad. Algunas de ellas de manera mecánica, otras sin darnos cuenta o por instinto. Actuamos con nuestras decisiones de manera arbitraria o las controlamos hasta el último detalle.

“Elige la vida. Elige un empleo. Elige una carrera. Elige una familia. Elige un televisor grande que te cagas. Elige lavadoras, coches, equipos de compact disc y abrelatas eléctricos. Elige la salud, colesterol bajo y seguros dentales. Elige pagar hipotecas a interés fijo. Elige un piso piloto. Elige a tus amigos. Elige ropa deportiva y maletas a juego. Elige pagar a plazos un traje de marca en una amplia gama de putos tejidos baratos. Elige bricolaje y preguntarte quién coño eres los domingos por la mañana. Elige sentarte en el sofá a ver tele-concursos que embotan la mente y aplastan el espíritu mientras llenas tu boca de puta comida basura. Elige pudrirte de viejo cagándote y meándote encima en un asilo miserable, siendo una carga para los niñatos egoístas y hechos polvo que has engendrado para reemplazarte. Elige tu futuro. Elige la vida”⁵.

⁵ *Trainspotting* [película]. Boyle, Danny (Dirección); Macdonald, Andrew y Figg, Christopher

Esta manera de comportamiento diario, la toma de decisiones, se podría transcribir al momento en el que se adquieren todas las resoluciones que cualquier artista tiene que adoptar en el momento del proceso creativo. Si nos centramos en el acto fotográfico, la toma de decisiones ya se plantea antes del momento en el que fotografiamos pero igualmente, tiene una importancia determinante durante el propio instante en el que realizamos la fotografía, donde, a través de nuestros mecanismos de percepción, empezamos a componer la imagen definitiva a través del acto de encuadrar. Los resultados de las decisiones que tomemos en ese instante van a marcar el propósito y el significado de la representación y al mismo tiempo influirán decisivamente sobre lo que recibirá el espectador. De esta manera, el fotógrafo en el momento en el que está efectuando el encuadre, tiene que afrontar cómo disponer los distintos elementos y abordar el proceso de composición con inteligencia para poder ser así más consciente de cómo afectarán dichas decisiones al resultado final.

En este capítulo se analizarán diferentes circunstancias y acciones que tienen lugar en nuestra relación con la realidad que vamos a fotografiar. Esta relación es imprescindible en el acto fotográfico. El vínculo que establecemos con el mundo visible es necesario para poder crear la imagen y además, esta circunstancia, determinará directamente el propio lenguaje fotográfico. Cuando fotografiamos nos encontramos rodeados de una realidad que queremos rescatar a través de nuestra representación. El punto de conexión entre la realidad que tenemos ante nosotros (y que queremos

(Producción); Hodge, John (Guión), novela de Welsh, Irvine. Reino Unido. Channel Four Films/ Figment Film/ The Noel Gay Motion Picture Company. 1996.

fotografiar) y la imagen fotográfica que emergerá de ésta, es el momento del encuadre. Antes de encuadrar ya se establece una estrecha relación con la escena, con ese entorno ilimitado. Pero es durante el propio acto de encuadrar cuando se activarán en nosotros multitud de complejos mecanismos que analizarán, de manera más o menos consciente, los elementos que entrarán en la imagen, los que no, las estrechas relaciones que se establecerá entre ellos y sobre todo, la manera de significar de éstos a través de la composición. “Esta estética del “a la vez” es entonces la matriz en la cual encuentran sitio y sentido la estética de la articulación de lo irreversible con lo inacabable, la de la articulación del pasado con el presente, la de la articulación del fue con el se cumplió, la de la articulación de la huella con el trazado, la de la articulación de lo real con lo imaginario, la de la articulación del objeto para fotografiar con el sujeto fotografiando, la de la articulación de la técnica con el arte, la de la articulación del sin-arte con el arte, etc”, reflexiona Soulages ⁶.

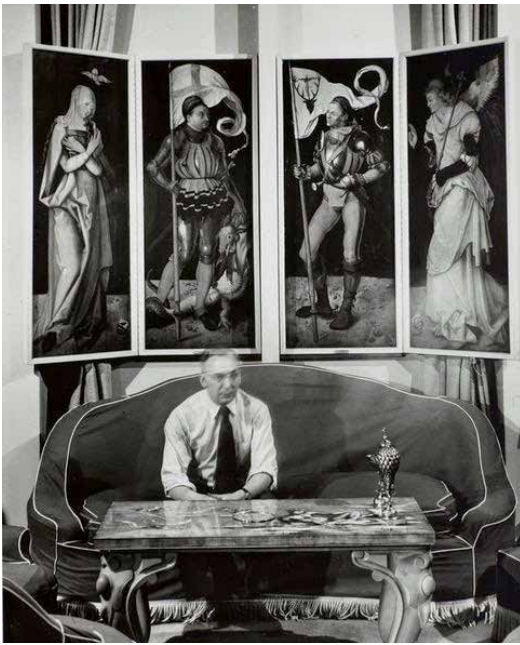
Como ya hemos visto en el bloque destinado al proceso perceptivo, el poder organizar la información visual depende, en una primera etapa, de mecanismos naturales, de las necesidades y propensiones del sistema nervioso humano. Por otro lado, este proceso responde igualmente a la necesidad que tenemos para nuestro conocimiento del mundo, de esta manera, vemos lo que necesitamos ver, aunque en muchas ocasiones sea

⁶ SOULAGES, François. Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen. Universo Fotográfico [en línea]. Diciembre de 2001, año III, número cuatro. [Fecha de consulta: 3 de diciembre del 2014]. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num4/>

de forma inconsciente. Esto hará que a la hora de plantarnos ante la realidad que queremos encuadrar en muchas ocasiones, elijamos elementos que permanecen en nuestra memoria visual. Igualmente influye el hecho de nuestro entorno en imágenes; muchas veces engullimos imágenes o fragmentos de ellas de una forma involuntaria y, sin embargo, esos elementos van a influir, aunque no queramos, en nuestros recuerdos visuales, en nuestra percepción y posteriormente, en la representación que obtengamos después de la toma de decisiones a la hora de fotografiar. Surgen entonces varias preguntas: ¿qué factores son los que condicionan a la hora de considerar válidos diferentes elementos de esa realidad, de los miles que nos rodean?, ¿cómo emerge la realidad que tenemos ante nosotros y hasta qué punto influye en esa toma de decisiones?. ¿podríamos llegar a controlar dichos factores? o ¿hasta qué punto podríamos ejercer ese poder sobre estos elementos?.

Nos desenvolvemos en el mundo, el cual está establecido por unas características físicas muy concretas. Está compuesto por diferentes superficies, formas, colores, texturas, etc. Todas estas características estarán expuestas a nuestras interpretaciones que, entre otros mecanismos, realizaremos a través de nuestra percepción de ellas. De esta manera, la interpretación que haremos de la realidad que tenemos ante nosotros obedecerá a nuestra propia experiencia individual, a nuestras articulaciones personales, a esa visión que nos hemos ido formando a través de nuestra manera de sentir y comprender ese entorno. Estos mecanismos determinarán nuestras elecciones a la hora de fotografiar, estarán más o menos presentes (objeto de nuestra consciencia de ellos) a la hora de situarnos ante la escena e, indudablemente, serán determinantes en nuestras decisiones, de

manera más o menos conscientes, a la hora de encuadrar. Por lo tanto, nuestra manera de relacionarnos ante la realidad en un momento muy determinado del tiempo, nuestra forma de vincularnos ante la escena que queremos fotografiar, ante los objetos o las personas que la compongan, afectará finalmente, nuestra forma de encuadrar y por tanto, la imagen final que se obtenga.



André Kertész. Autoretrato. 1960

El acto fotográfico, al igual que cualquier acto creativo, está condicionado por la toma de decisiones que determine el autor. En el caso de la fotografía, como en la pintura, el dibujo o la escultura, existen elementos técnicos que la caracterizan, tanto en su apariencia, como en su propia naturaleza.

En este capítulo, en el que me centro en los elementos externos que afectan directamente al momento de encuadrar, considero igualmente señalar aquellas elecciones, relacionadas con aspectos técnicos que caracterizan el propio lenguaje fotográfico y que influyen y determinan directamente la propia naturaleza del encuadre.

Efectivamente, cualquier decisión que tomemos afectará directamente nuestra manera de producir la imagen final. La elección del material que empleemos influirá la manera de significar de la imagen. No será lo mismo, por poner un ejemplo, realizar una fotografía en color que en blanco y negro y, por supuesto, esto actuará sobre las estrategias de significación de la imagen final. Sin embargo, existen elementos que tenemos que tener en cuenta en este proceso, que afectarán directamente al encuadre y, a través de él, la manera e significar la imagen. Entre este tipo de decisiones que tendremos que determinar antes del acto de la toma y que caracterizarán, tanto nuestra manera de encuadrar, como la propia condición del encuadre que obtengamos, se encuentra el modelo de cámara que usemos, los tipos de formatos que vayamos a utilizar, la configuración vertical u horizontal de la imagen y la elección del objetivo que vayamos a emplear. Todos estos son parámetros técnicos de la fotografía que debemos tener en cuenta y que influyen directamente la acción de encuadrar. Existen además muchos otros factores que igualmente, afectarán a la imagen y su manera de representar, como por ejemplo, la profundidad de campo, la velocidad de obturación, el contraste, la utilización del color, etc.

En un trabajo centrado en indicar todos los aspectos que afectan y consagran el acto de encuadrar es indiscutible que en esa relación que esta-

blecemos con la realidad se recalque sobre el mecanismo que nos vincula precisamente, con la misma. Me estoy refiriendo a nuestra mirada y cómo a través de ella recorremos y definimos tanto la escena como la representación de ésta. Cuando analizamos la realidad que queremos representar a través de la fotografía lo hacemos a través de nuestra mirada. He hablado con anterioridad acerca de nuestro sistema perceptivo pero en este capítulo es imprescindible centrarse en los mecanismos que empleamos a través de nuestra mirada, tanto para examinar la escena que tenemos ante nosotros, como cuando observemos la imagen final. Existen muchos autores que han intentado descifrar, algunos de manera más acertada que otros, el engranaje que se desencadena cuando miramos. El hecho de ser un mecanismo directamente ligado a nuestras experiencias sensoriales y emotivas convierte esta acción en un acto intrínsecamente individual. Toda fotografía es fruto de una mirada situada y ésta responde a nuestra propia manera de ser. Por lo tanto, no sólo determinará nuestra forma de escudriñar la realidad ante nosotros, sino el propio modo de representar y, finalmente, nuestra manera de leer dichas representaciones.

Por último, la mirada que desplazamos sobre los elementos de esa realidad exterior estará determinada por nuestra búsqueda y la intención que tengamos como fin. Nuestra experiencia visual está determinada por nuestras experiencias sensoriales en combinación con nuestra experiencia pasada, nuestras expectativas, nuestras sensaciones, nuestros intereses, nuestra actitud mental, etc. El sentido que queramos dar a la imagen se convierte en producto de nuestra búsqueda. Ésta va dirigida en dos direcciones: por una parte una búsqueda exterior de la realidad que estamos seleccionando para nuestra representación de ella, por otra, una búsqueda

interior acorde con nuestras sensaciones más íntimas, muchas de ellas inconscientes pero suficientemente intensas como para motivar, en ocasiones, a través de la intuición y la imaginación, otras, a través de decisiones minuciosamente dirigidas, nuestro propio acto fotográfico.

La intencionalidad que tengamos a la hora de crear una imagen fotográfica definirá su propia naturaleza. La intención orientará tanto nuestra búsqueda como nuestra mirada. No veremos el mundo de la misma manera si nuestra intención es fotografiar a modo de registrar una escena, queriendo añadir nuestro lenguaje personal o si lo hiciésemos con el fin de investigar un fenómeno físico, por poner un ejemplo. La imagen fotográfica pertenece a un lenguaje que puede llegar a tener múltiples utilidades, casi tantas como intenciones se proponga a realizar el autor con ella. Nuestra forma de efectuar, controlar y componer la imagen, también será consecuencia de nuestra intención. Aún así, incluso teniendo en cuenta las facetas más mecánicas y sistemáticas que puede ofrecer el lenguaje fotográfico, en el momento de encuadrar, siempre habrá procesos que se escapen a nuestra intencionalidad. Este procedimiento obedece al mismo tiempo a otros mecanismos, como la motivación, que serán los que activen nuestros modos de actuar. Las intenciones, justamente por esto, no pueden ser del todo manifiestas o totalmente obvias. Muchas veces obedecen a momentos de interés que se encuentran en lo más profundo de las experiencias y sensaciones que se producen en nosotros.

LA REALIDAD SENSIBLE

El universo aparece ante el hombre como un conjunto de elementos, cada uno de ellos con sus cualidades particulares, sus especificidades, su naturaleza concreta, más o menos ordenado, más o menos conocido o desconocido para nosotros, con sus estructuras, sus misterios, sus arbitrariedades, un mundo dotado de una organización sobre la que lanzamos nuestras percepciones, nuestro conocimiento a través del análisis de la estructuración de su sentido y del nuestro propio para poder finalmente desenvolvernó en él.

La percepción del mundo físico supone captar el espacio en el que nos desenvolvemos. Este espacio posee su propia naturaleza, está constituido por unas cualidades físicas específicas además de otras condiciones: contiene una atmósfera, un clima, una luminosidad, una humedad, una profundidad, una temporalidad, es estable, ilimitado, etc. Está compuesto por diferentes superficies, texturas, formas, colores, intersecciones, etc. Todas estas características del espacio visual unido a las interpretaciones que ejercemos sobre las mismas constituyen la clave para su percepción. De esta manera, la realidad se nos abre a nuestras percepciones para que podamos elegir de ella lo que nos conviene según nuestra supervivencia, nuestra intención, nuestro mensaje. Es cierto que existen muchas otras cualidades de la realidad que se escapan a nuestros sentidos, a nuestro conocimiento o al entendimiento que podamos detentar. Aun así, no habría que ignorarlas, en el sentido que, de alguna manera, ejercen igualmente una influencia sobre nuestras sensaciones y nuestra percepción del

mundo y, por lo tanto, actúan a la hora de crear imágenes. Hay que tener bien claro que lo visual se interrelaciona profundamente con lo no visual.

Como ya se ha analizado en el segundo bloque destinado a la descripción del proceso de percepción del mundo que nos rodea, vemos que la realidad que tiene lugar ante nuestros sentidos en el espacio y en el tiempo, es el resultado de una sensación exclusivamente individual que adquirimos a través de nuestras propias sensaciones. Desde esta perspectiva podemos afirmar que la realidad está ligada al individuo.

Nuestro proceso cognoscitivo nos permite interpretar y comprender el entorno a través de la selección y la organización de los estímulos que obtenemos y que nos proporcionarán las experiencias significativas para nuestra supervivencia. De esta manera, la percepción incluye la búsqueda de la obtención y el procesamiento de información.

El mundo visual, es decir, la realidad que tenemos ante nosotros, responde al ámbito de nuestro entorno más cercano, de la vida cotidiana, de la naturaleza de nuestra experiencia, consciente e inconsciente, que tenemos de él. Cada persona selecciona y organiza los estímulos sensoriales de manera diferente y, por lo tanto, llega a interpretaciones y respuestas diversas. Esta realidad individual la componen el conjunto de percepciones y de valores que permanecen en nuestra memoria y que es lo que constituye nuestra experiencia. El hecho de que cada individuo perciba la realidad de manera distinta explica el por qué las personas se comporten de forma diferente ante una misma situación.

Con esto, no quiero que se entienda que mi pretensión sea equiparar la realidad a la experiencia pero lo que no podemos negar es que nuestra percepción de la primera se debe a la naturaleza de la segunda. Ambas están estrechamente unidas o, por decirlo de otra manera, son inseparables. Este hecho afecta directamente al acto de encuadrar en el momento de fotografiar, es parte principal de su condición. Cada persona tiene pues, su propia realidad, influida por la experiencia individual de cada uno. De esta manera se podría afirmar que, cada persona parte de esos estímulos y esa visión de la realidad individual, los cuales influirán directamente a la hora de encuadrar la escena que tenga ante sí.



Denis Roche Homenaje a Wittgenstein. 1979

Nuestro encuentro con la realidad -o para concretar con la temática que nos ocupa- con la escena que tenemos ante nosotros, puede ser casual o intencionado. Esto hace que nuestros pensamientos, a la hora de fotografiar, lleguen a tener una propensión muy diferente según la realidad a la que nos enfrentamos. Podemos obedecer a pretensiones muy concretas en la creación de nuestra imagen; podemos, nosotros mismos, crear artificialmente esa realidad, como ocurre en muchos ejemplos de la fotografía artística o en la fotografía publicitaria, por ejemplo, por lo que se provocará en nosotros la actitud en la cual estudiaremos, de manera más detenida, los elementos que entran en ella y que la condicionan. Igualmente, obedeciendo también a nuestras pretensiones, podemos querer captar un instante sin más, encontrarnos casualmente con la realidad o buscarla intencionadamente, como en la fotografía documental. Aunque las circunstancias antes del acto fotográfico puedan ser de naturaleza muy diversa es finalmente en nuestra mente donde se estructurarán los componentes que más tarde van a dar una significación u otra a la imagen.

Cuando fotografiamos extraemos de la realidad exterior, a través del propio acto de encuadrar, una nueva realidad, la de la imagen, donde se articulan los elementos que la componen dentro de su nueva condición, en este caso, la que representa el campo visual. En su *Introducción a la teoría de la imagen*, Justo Villafañe resume su tesis acertadamente afirmando que “los tres hechos esenciales de una imagen son: la selección de la realidad que ésta supone, la utilización, para tal fin, de un repertorio de elementos plásticos específicos y en tercer lugar, la ordenación de dichos elementos de una manera sintáctica con el objeto de producir una forma

de significación. Estos tres hechos dependen de dos procesos generales, el de la percepción y el representativo”⁷.

Cuando observamos la realidad que nos rodea podríamos afirmar que prácticamente no somos verdaderamente conscientes de las tensiones o las relaciones que se establecen entre las formas o los objetos que tenemos ante nuestra mirada, sin embargo, si concretamos nuestra visión a través del visor de la cámara que nos delimitan el campo de observación, las relaciones espaciales que se establecen dentro de la zona encuadrada se modifican, surgiendo así una serie de fuerzas visuales que no aparecen en la realidad cuando la observamos libremente. Mientras que el mundo visual (la realidad) es ilimitado, continuo, el campo visual (la imagen) es limitado, está condicionado a la relación que se establece con sus márgenes, representa la escena en perspectiva, las formas carecen de profundidad y sustituye el valor de los colores de la realidad. En definitiva, los elementos que constituyen la realidad, se transfieren, a través de la naturaleza de la imagen, a un nuevo lenguaje donde, aunque muchas de sus configuraciones sigan siendo distinguidas a través de nuestro proceso perceptivo, su articulación se modificará a través de la representación o, dicho de otro modo, las fuerzas visuales del espacio emergen a través de la representación.

⁷ VILLAFañE, Justo. Introducción a la teoría de la imagen. Ediciones Pirámide. Madrid. 2009. p. 93

Igualmente, en relación al vínculo que se establece entre la naturaleza de la realidad exterior y la de la realidad de la imagen, hay que tener en cuenta el hecho que, una vez delimitamos el campo visual, nuestra actitud ante éste, ante esta nueva realidad, es igualmente distinta. El campo visual requiere para su visualización una actitud más analítica e introspectiva. Todos hemos experimentado que no observamos igualmente la realidad que tenemos ante nosotros, que una imagen que la represente y es este detenerse en los diferentes elementos que la componen, este análisis de las relaciones que se establecen entre ellos, uno de las propias características que hacen de la imagen tener la esencia que la configura como tal.

Esto nos puede hacer concluir que cuando encuadramos las fuerzas visuales de la imagen son, en parte, una consecuencia del marco y del campo que éste delimita. Por otra parte, estos factores dependen a su vez de aspectos técnicos como la distancia focal del objetivo que se esté utilizando, de la profundidad de campo, la articulación de la perspectiva, etc., es decir, de las diferentes posibilidades expresivas del dispositivo fotográfico que hayamos elegido ⁸.

En el medio fotográfico es importante plantearse la cuestión fundamental de la relación específica que existe entre la realidad y la imagen fotográfica. Existe una dilatada literatura dedicada al estudio de la relación entre la fotografía y la realidad, cuyo conocimiento es imprescindible si queremos

⁸ HUERTAS, Fernando. Punto de vista. Una reflexión fenomenológica. Universo Fotográfico [en línea]. Junio de 2001, año III, número tres. [Fecha de consulta: 23 de abril del 2014]. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num3/>

abordar el problema del análisis fotográfico. La fotografía ha sido considerada por muchos y durante mucho tiempo como la imitación más perfecta de la realidad. El carácter mimético que posee el lenguaje fotográfico lo obtiene de su propia naturaleza técnica pero eso no quiere decir, como parece ser que por fin se empieza a entender en la actualidad, que sea el reflejo más próximo a la realidad que representa.



Richard Hamilton. People Photograph, gouache, screenprint and postcard on paper. 1968

Acerca de la relación que se establece entre la imagen fotográfica y la realidad hay que señalar la dificultad que existe a la hora de establecer una separación entre ambas. Principalmente porque la fotografía es un lenguaje visual que se basa técnicamente en la transferencia de las manchas luminosas de un fragmento concreto que hemos elegido de esa realidad visual. Se podría decir que la materia prima de la fotografía es la luz que emerge de lo real. El proceso es, en definitiva, la impresión de la realidad visual a través de las manchas que trasfiere la luz a un soporte

concreto sensible a ella. De esta manera, aunque nos encontremos ante un tipo de fotografía destinada a sus vertientes más abstractas nunca se podrá librar ésta de su dependencia con lo real visible. La luz del mundo visual es la encargada de otorgar la información a la imagen fotográfica. Sin luz no hay imagen.

Otro de los motivos que hace que la imagen fotográfica esté tan ligada a la realidad que representa es el hecho de indiscriminación del campo visual, delimitado en el visor de la cámara cuando encuadramos. Al encuadrar se introducen todos los elementos que se encuentran en esa fracción de realidad que hemos seleccionado, sin excepción, o los incluimos en la imagen o los discriminamos. Incluso en la imagen retocada, siempre hay un margen de existencia del elemento que se pueda eliminar o añadir y esto es una de las especificidades del lenguaje fotográfico, le otorga su propia naturaleza y su manera de significar.

Para terminar acerca de la singularización de la naturaleza fotográfica hacia la realidad representada, es necesaria la mención de ese encuentro con un continuo fluir entre las dos naturalezas o realidades, la del mundo visible y la de la imagen. Tanto cuando encuadramos la realidad como cuando reencuadramos una imagen, se establecerá esa relación con una realidad externa a nosotros que vamos a interpretar de manera individual. En este sentido, nos ponemos en conexión con nuestro archivo mental, proveniente de nuestros recuerdos, las sensaciones, interpretaciones de la realidad, tanto vista como vivida, en definitiva, el museo imaginario del fotógrafo. Ese museo de imágenes que tenemos en nuestra memoria, lo aplicamos de igual modo a la realidad y muchas veces nos sorprendemos

haciendo fotografías que pretenden ser una imitación o un seguir una estética de otras imágenes que ya conocíamos, que nos han gustado o impresionado o que han afectado de algún modo nuestra percepción.

“Entonces hay que pensar estas tensiones y estas distensiones, el referente y la foto, entre el objeto para fotografiar y la materia, entre el acontecimiento pasado y las formas: hacen el valor y la unicidad de la fotografía. Hace falta ponerlas en relación con otras relaciones y tensiones que alimentan la fotografía: lo irreversible y lo inacabable, el pasado y el presente, el fue y el se cumplió, la huella y el trazado, lo real y lo imaginario, el objeto para fotografiar y el sujeto fotografiando, la técnica y el arte, el sin-arte y el arte, etc”⁹.

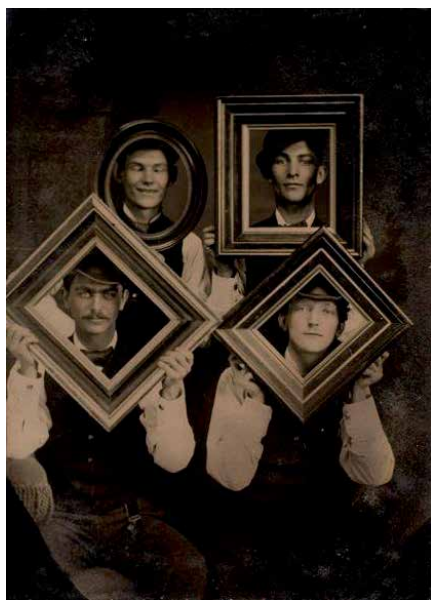
Aun así, este hecho no debe restar, de ninguna manera, importancia a otras características que contiene al mismo tiempo el propio proceso de creación a la hora de fotografiar y a todas las singularidades perceptivas, psicológicas, sensitivas y creativas que conlleve por sí mismo el acto fotográfico.

ANTES DE LA TOMA. DECISIONES E INFLUENCIAS QUE AFECTAN AL ENCUADRE

Antes de fotografiar debemos tomar una serie de decisiones que afectarán la propia imagen y su modo de significar. Por supuesto, la elección más

⁹ SOULAGES, François. Estética de la fotografía. Editorial La Marca. Buenos Aires. 2005.

importante es el tema que queremos fotografiar y la manera que queramos llevarlo a cabo. La elección del tema para la fotografía, cómo lo investigamos, cómo lo preparamos y nos vinculamos a él antes y durante el proceso fotográfico, todo esto, conformará las imágenes resultantes. Sin embargo, existen otras disposiciones que, aunque a primera vista no surjan como determinantes para la propia imagen, serán un paso decisivo tanto para su creación como para sus propias características significativas. Uno de los factores principales que no sólo determinarán la imagen, sino la manera propia de encuadrar, es el factor que engloba todas las decisiones sobre los componentes técnicos que vayamos a emplear. La utilización de ciertas técnicas fotográficas y con ello, su forma de encuadrar, determinarán la factura final del texto fotográfico.



Fotografía anónima

Como ya hemos visto en el primer bloque, el formato en fotografía está directamente relacionado con las proporciones que emplearemos para el encuadre cuando fotografiamos y, al mismo tiempo, estas proporciones condicionarán los elementos que se encuentren dentro de la imagen y su manera de significar, dicho de otro modo, las proporciones del formato determinarán de manera decisiva, la propia composición de la imagen final.

En fotografía podemos encontrar principalmente formatos rectangulares. También son bastante empleados el formato cuadrado. De modo convencional el formato fotográfico es principalmente rectangular y sus proporciones raras veces sobrepasan la relación 3:2 en vertical y las 1:3 en horizontal, aunque, por supuesto, puede haber variaciones.

Igualmente decisivo es la elección de si el formato que vamos a emplear se formaría horizontal o verticalmente. La manera de significar de los elementos de la imagen, dentro de los límites del marco orientado horizontal o verticalmente, va a ser muy distinta. Cuando encuadramos, será muy diferente el resultado de la estructuración esa realidad representada en el interior de los límites del cuadro, si lo hace dentro de un formato horizontal o vertical, ya que la manera de disponer los elementos de la misma, será muy distinta. Hemos visto en el primer bloque que el formato rectangular cuya proporción se encuentra alrededor de los 4:3 se acercaba, de manera más natural, al sistema visual humano. Aunque el formato más empleado (3:2) mantenga una proporción algo más alargada, lo que sí es cierto es que, en cualquier caso, el formato que corresponde mejor a nuestra visión es el horizontal.

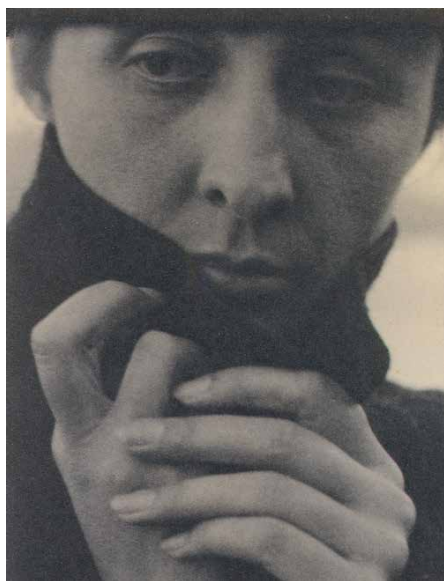
Así mismo, es comúnmente explicado en todos los manuales de fotografía, qué formatos son más convenientes según la escena o el objeto que queramos fotografiar. De esta manera sabemos que sin duda el formato horizontal es el más cómodo y familiar al uso, el que menos distorsiones produce, posiblemente por nuestra visión natural binocular que nos proporciona una panorámica más o menos horizontal, porque al mirar los ojos se mueven preferentemente de un lado a otro. Por otra parte, el elemento y la sensación de horizonte es una característica que constituye una parte importante de nuestra experiencia visual siendo un factor importante hacia la inclinación para el uso de este formato ¹⁰.



Chris Burden. Bed Piece. 1972

¹⁰ HUERTAS, Fernando. Punto de vista. Una reflexión fenomenológica. Universo Fotográfico [en línea]. Junio de 2001, año III, número tres. [Fecha de consulta: 23 de abril del 2014]. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num3/>

Por poner los ejemplos más comunes y como consecuencia de las articulaciones que he descrito, es habitual emplear el formato rectangular horizontal para fotografiar paisaje. Por otra parte, el formato vertical se suele emplear normalmente para el retrato ya que aísla mejor el elemento y se adapta mejor a las formas verticales como ciertas arquitecturas o los retratos de cuerpo entero, etc.



Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe. 1918

Esta elección de los formatos se corresponde a la visión convencional que tenemos de las cosas y hace que, según empleemos una u otra, la presencia del cuadro sea más o menos evidente y no entre en conflicto con la representación. Cuando a una realidad espacial de configuración vertical u horizontal se le impone un cuadro distinto el corte que el cuadro ejerce sobre

esa realidad se vuelve más ostensible. De esta manera, nos encontramos con que se constituye más tensión en la representación, ya que entran en conflicto dos realidades espaciales distintas. En esta confrontación siempre es el cuadro el que aparece como el elemento que impone su realidad a la representación siendo decisivo a la hora de componer de la imagen y su manera de significar.

Otro tipo de decisiones previas al acto de la toma que determinarán la forma de encuadrar y, en consecuencia, la imagen final y su manera de significar son, por ejemplo, el tipo de cámaras que se utilizarán para el acto de la toma. Cámaras de paso universal, cámaras ligeras, teléfonos móviles, cámaras de gran formato... El tipo de cámara que utilicemos no sólo influirá el formato que se empleará en el encuadre sino nuestra propia movilidad ante la realidad y con ello, el punto de vista desde el que encuadraremos nuestra escena.

La elección de la cámara y su formato, pueden venir dados igualmente, por el destino final de la imagen, es decir, su tamaño y dimensiones o para su utilización: si es para una publicación, para un álbum o marco familiar, para una publicación digital o para una copia de gran tamaño. Si queremos mantener la calidad de la imagen a nivel de resolución, no podríamos producir una copia de dos metros de una imagen realizada con una cámara compacta. Igualmente no tendría sentido realizar fotografías con una cámara de gran formato, con las dificultades que conlleva su utilización y manejo, para imágenes de uso doméstico.

Por último, la elección del objetivo que vayamos a utilizar influye directamente al encuadre. No será lo mismo si se trata de un teleobjetivo, de un gran angular, de un objetivo de 50mm, de un ojo de pez, etc. El encuadre está íntimamente relacionado con el ángulo de visión que nos permite el objetivo que vayamos a emplear. Éste determina la “porción” de imagen que cabe en nuestro encuadre. Habría escenas o lugares que serían imposibles de fotografiar con un tipo de objetivo (no tendríamos suficiente ángulo, por ejemplo) o el encuadre cortaría o dejaría ciertos elementos fuera de la imagen.

Igualmente, el tipo de objetivo que utilicemos, afectará a nuestra forma de plantarnos ante la realidad que estamos fotografiando. Nuestra presencia ante la escena será distinta si fotografiamos con un zoom que si lo hiciésemos con un objetivo macro. Los objetivos nos permiten más o menos proximidad a la escena que fotografiemos y esa proximidad, de alguna manera, influye igualmente, aunque no seamos del todo conscientes de ella, a la hora de encuadrar.

Todos estos son parámetros técnicos de la fotografía que deben ser atendidos en el nivel contextual y que influyen directamente la acción de encuadrar. Existen muchos otros factores que debemos tener en cuenta y escoger de manera consciente antes del acto de la toma, ya que formarán parte de la propia naturaleza de la imagen y de su manera de significarla, como por ejemplo, la profundidad de campo, el contraste, la utilización del color, etc. Sin embargo, aunque estos elementos sean factores de significación de la imagen, no determinan de forma inmediata nuestra manera de encuadrar o el encuadre mismo.

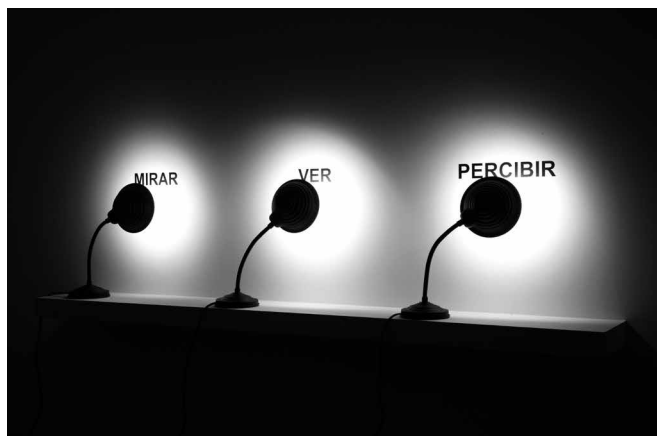
Por supuesto, las sensaciones de cada uno, su integridad, sus creencias, su intuición, sus cualidades personales o sus habilidades técnicas, influirán en la lógica y el concepto del trabajo –en el qué, el cómo y el por qué se fotografía-. Estas características personales son elementos esenciales del proceso de realización de la imagen. Pero igualmente hay que tener en cuenta que, aunque a veces tomemos toda una serie de decisiones de manera consecuente y minuciosa, aunque dirijamos conscientemente los elementos de la escena, aunque intentemos controlar todos los aspectos que la componen, seguirán actuando sobre nosotros factores de los cuales seremos totalmente inconscientes. Estos factores influyen igualmente en la imagen y en su significado. Y de igual manera van a influir *a posteriori* en el propio espectador, aunque sea uno mismo.

MIRAR LA REALIDAD SENSIBLE

Los mecanismos que tienen lugar cuando *miramos* la realidad que queremos fotografiar están vinculados a todo nuestro sistema perceptivo, es decir, nuestro sistema de visión y nuestros procesos psicológicos y emocionales.

En este sentido sería preciso establecer la diferenciación entre ver y mirar; ver, está ligado a nuestro sistema de visión, el cual se caracteriza por ser un proceso activo. Nuestra visión no es un instrumento neutro que se contente con transmitir los datos de la realidad que tenemos ante nosotros de la manera más fiel posible, sino que, por el contrario, es una de las avanzadillas del encuentro entre nuestro cerebro y el mundo. Por lo tanto, se manifiesta ya, en el proceso de ver, la intención del observador que esta

interesado en aquello que está viendo y, por tanto, presta una atención hacia ciertas circunstancias o condiciones según sus designios.



*Antoni Muntadas. Mirar, ver, percibir.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2011*

Por otra parte, el proceso de mirar esta cargado emocionalmente. Jacques Aumont escribe “La mirada define o localiza la intencionalidad propia de la visión” ¹¹. Se podría decir que la mirada correspondería a la dimensión humana y subjetiva del propio acto perceptivo, es decir, cuando miramos, se incluyen procesos psicológicos y también emocionales. Es importante esta afirmación para el acto de la toma, ya que, es en ese instante, en el que miramos la realidad, en el cual vamos a encuadrar una parte de ella, por

¹¹ AUMONT, Jacques. La imagen. Editorial Paidós. Barcelona. 1992. p. 63

lo tanto, estamos incluyendo en todo este proceso, en el instante en el que encuadramos, nuestro procesos sensoriales, psicológicos y emocionales.

Es cierto que prácticamente todo fotógrafo es consciente que cuando realiza una imagen, se implican en este proceso muchos mecanismos y el aspecto emocional es uno de los más significativos. Estos mecanismos se articulan a través de nuestro proceso de mirar la escena que tenemos ante nosotros, la realidad que queremos representar. Los dispositivos de la mirada se configuran ante el mundo visual. Este contorno visual es como un mapa sensorial abierto. Se requiere una reciprocidad entre el mundo externo y nuestra mirada, casi como si se tratara de una fusión mítica. Se produce en ese momento un estado clave, donde nos movemos también en el ámbito de nuestra intuición. Es como si dejáramos que los objetos que tenemos ante nosotros, se expresasen por sí mismos. Es, tras esa primera mirada más espontánea, más sagaz, quizá más inconsciente, que posteriormente se aplican los siguientes procesos más relacionados con nuestra inteligencia para que finalmente, todo quede configurado en torno a la imagen que hemos registrado. En su libro John Berger y Jean Mohr afirman acerca de este vínculo: “en cada acto de mirar hay una expectativa de significado. Esa expectativa debiera distinguirse del deseo de una explicación. El que mira puede explicar después; pero, antes de cualquier explicación, existe la expectativa de lo que las apariencias mismas están a punto de revelar” ¹².

¹² BERGER, John, Mohr, Jean. *Otra manera de contar*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2013. p. 117



Fotograma de la película La ventana indiscreta de Alfred Hitchcock. 1954

Dejemos de lado este aspecto más intuitivo y emocional que ejercemos cuando miramos ya que se mueve en el terreno, prácticamente inexplorado, de la inconsciencia y en el que poco se puede añadir para describir los mecanismos que tienen lugar en nuestra mente a la hora de mirar, es decir, analizar la realidad que queremos encuadrar.

Cuando miramos todo el sistema nervioso actúa sobre nuestra vista reforzando nuestra capacidad para discriminar. Por supuesto que también obtenemos la información de nuestros otros sentidos que contribuyen a nuestra comprensión del mundo aumentando o, a veces, contradiciendo, lo que nos dicen nuestros ojos. Por tanto, para conocer el mundo que nos rodea todos nuestros sentidos se disponen poco a poco a discriminar y a clarificar, a través de complejos mecanismos, nuestro reconocimiento del entorno.

Así pues, lo primero que uno tiene que tener en cuenta es que toda fotografía es fruto de una mirada situada. Una vez afirmado esto no podremos, por menos, que reflexionar sobre todo lo que implica el concepto de “ser mirada situada”: elegir, enfocar, encuadrar..., o lo que es lo mismo, seleccionar aquello que mostraremos en detrimento de aquello que decidimos que no queremos mostrar; decidir cómo vamos a mostrar algo entre las distintas posibilidades que se nos ofrecen de mostrarlo.

Cuando miramos la realidad realizamos un análisis de la misma, elaboramos un esquema que recoge los rasgos más importantes de los objetos que miramos. Como ya he mencionado en el segundo bloque, esto es posible gracias a los mecanismos que realiza nuestro cerebro visual durante el proceso perceptivo el cual selecciona, abstrae y sintetiza las propiedades del objeto observado para poder sacar posteriormente los rasgos más pertinentes de éste, de acuerdo con nuestras propia intencionalidades. Vemos así que una de las características más importantes de este mecanismo proviene de la habilidad del cerebro para comparar varios elementos del campo de visión, bien respecto a su tamaño, a su posición, al color, a la distancia o al movimiento ¹³. Ya hemos visto en el segundo bloque cuál es el funcionamiento que se produce en nuestro cerebro visual cuando esto ocurre y qué zonas de éste se activan para procesar las distintas informaciones que se derivan de la realidad exterior a través de nuestro sistema visual.

¹³ ZEKI, Semir. *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros. Madrid. 2005.

En definitiva, es el aparato perceptivo a través de los mecanismos provocados por el funcionamiento de nuestro cerebro visual, quien organiza las relaciones estructurales del objeto o la escena que estamos observando ¹⁴.



Fotografía anónima de finales del XIX

Dentro del proceso de estructurar y analizar la realidad que observamos cuando encuadramos se desarrolla nuestra capacidad de selección, una de las características más notables que se dan cuando miramos, la cual se manifiesta a lo largo de todo el proceso de muy diversas maneras. No obstante, este poder de selección perceptivo no

¹⁴ VILLAFANE, Justo. Introducción a la teoría de la imagen. Ediciones Pirámide. Madrid. 2009.

es en sí mismo un factor que conduzca a la cognición. Para ello necesitamos que tengan lugar, al mismo tiempo, muchos más procesos ligados a los mecanismos que nos otorgan el reconocimiento de la escena. Sin embargo, esta disposición de seleccionar los hechos, los elementos, las escenas, los objetos, etc., provocará que cada encuadre muestre una información determinada de la realidad, es decir, un enfoque determinado de ésta.

Cuando contemplamos una imagen fotográfica en realidad estamos contemplando una construcción o, si lo preferimos, una forma de reconstruir, una interpretación, fundamentada en nuestras concepciones y emociones, de eso que llamamos realidad. André Kertész, decía: “La cámara es mi herramienta. A través de ella doy una razón a todo lo que me rodea”¹⁵. Una fotografía es el acto de construir un sentido, de componer, es una interpretación de lo que rodea a la persona que realiza la imagen y hay que tener en cuenta, que esta interpretación está determinada por la situación que ocupa, el que mira por el visor.

Al mirar la realidad que queremos fotografiar vemos que se activan todos los estímulos perceptivos. De esta manera, y según los procesos ya analizados en el segundo bloque, los cuales describían nuestros mecanismos fisiológicos, neurológicos, psicológicos y emocionales, dirigiremos nuestra atención hacia los distintos elementos de la escena. En este recorrido de la mirada, obedeciendo a nuestros dispositivos de atención, existen zonas

¹⁵ Citado por SONTAG, Susan. Sobre la fotografía. Edhasa. Barcelona. 1981. p. 284

o áreas donde nuestra focalización funciona de distinta manera. Así, nos encontramos con el área central de una escena, donde, a través de nuestro sistema perceptivo, focalizaremos los elementos considerados más importantes para nosotros. Por otra parte, cuando miramos, se determina al mismo tiempo la atención periférica, la cual se ocupará de prestar atención a elementos nuevos ¹⁶.



Martine Franck. Paris. Exhibition of Belgian Art. 1972

De esta manera, se establece el recorrido de la mirada, es decir, se traza una línea que marca el trayecto entre el observador y la realidad que vamos a encuadrar, entre las propiedades de los objetos y la naturaleza y las intenciones del que mira. Este proceso tiene lugar antes de activarse los

¹⁶ ¹² QUEVEDO, Lluís, Solé, Joan. Visión periférica: propuesta de entrenamiento. [en línea]. Apunts. Revista científica multidisciplinar del Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña. Segundo trimestre del 2007. [Fecha de consulta: 20 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.revista-apunts.com/es/hemeroteca?article=209>

mecanismos encargados de impulsar nuestras decisiones más conscientes acerca de los elementos concretos de la escena y de su distribución para dar lugar a la imagen como objeto preicónico de la realidad.

Por otra parte, tal y como señalaban las teorías de la Gestalt, hay que tener en cuenta que, cuando miramos, el mecanismo de la visión no procede desde lo particular a lo general, sino al revés, nuestro recorrido se dirige de lo genérico a lo específico ¹⁷. Es entonces el observador, el que proyecta sobre la escena, el reconocimiento de las formas que se consideren dominantes en ella. Dicho de otro modo, el que mira es esencial para el significado de lo que encuentra su mirada.

Nuestro pensamiento, la comprensión, nuestra intuición y tantas otras cualidades de la inteligencia están ligadas, precisamente, al entendimiento visual. Pero son cualidades individuales, cultivadas personalmente en cada uno de nosotros, determinadas, por una parte, por factores genéticos y complejos mecanismos biológicos, físicos y neurológicos pero al mismo tiempo, por todos los procesos personales y emocionales por los que pasan nuestras distintas experiencias.

Gombrich afirmaba que no hay mirada inocente, adoptando así, una postura en la línea constructivista sobre la percepción visual. Negaba la posibilidad de tener una mirada del mundo sin proyectar nuestros intereses, intenciones o interpretaciones: “No hay realidad sin interpretación. Así

¹⁷ KOFFKA, Kourt. Principios de la psicología de la forma. Editorial Paidós. 1973.

como no hay ojo inocente, no hay oído inocente”¹⁸. Para él, la percepción visual es un proceso casi experimental, que implica un sistema de expectativas influenciadas por nuestro conocimiento previo del mundo. Las imágenes mentales que nos hacemos sobre la realidad, configuran de esta manera, unos patrones que se forma cada individuo en su relación con el entorno.



Richard Kalvar, Hombre en frente de una pintura de Jackson Pollock. Metropolitan Museum, Nueva York. 1969

¹⁸ GOMBRICH, E.H. Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Paidon Press Limited. 2008. p. 362

Miramos lo que se encuentra a nuestro alrededor y leemos lo que hay, según las circunstancias, de diferentes maneras. Nuestras emociones y el estado en el que nos encontremos, serán elementos que motivarán nuestra lectura. Cada una de nuestras funciones, cada una de nuestras actividades, motivarán, por tanto, la lectura de esa realidad observada.

LA BÚSQUEDA COMO PUNTO DE PARTIDA

El modo en que una persona mira el mundo depende de muchos factores. Depende del propio proceso de aprendizaje que desarrolla, del conocimiento que obtiene del mismo, de sus sensaciones, de sus objetivos, de sus intenciones... es decir de la información que busca en él. Cuando fotografiamos, recorremos con nuestra mirada la realidad que tenemos ante nosotros en busca de los elementos, los objetos o las escenas que nos hemos propuesto registrar. A veces, esa búsqueda es menos intencionada, en ocasiones dejamos nuestra mirada perderse hasta que hay algo que llama nuestra atención hasta el punto de querer registrarlo con la cámara. Es precisamente esa búsqueda la causa de que cada movimiento ocular verifique una expectativa de lo que tenemos ante nosotros o, como muchos autores afirman, de la apariencia del mundo. De esta manera, lo que percibimos de una escena se transforma en una especie de imagen preicónica, que hemos ido reconstruyendo activamente en nuestra mente mediante la unión de pequeños fragmentos de esa escena.

En este proceso señala Berger “Las apariencias son tan complejas que sólo la búsqueda, inherente al acto de mirar, puede extraer una lectura de su coherencia subyacente. Y continúa, en las apariencias todo lo que se pue-

de leer está ya ahí, pero de un modo no diferenciado. Es la búsqueda, con sus opciones, lo que establece la diferencia. Y lo visto, lo revelado, es hijo tanto de las apariencias como de la búsqueda”¹⁹.



*Retrato realizado por Stefan Moses de Hanna Höch
en su casa de Berlín. 1975*

¹⁹ BERGER, John, Mohr, Jean. Otra manera de contar. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2013. p. 118

Como ya hemos visto, nuestra experiencia visual está determinada por las experiencias sensoriales que entran como *input*, en combinación con nuestra experiencia pasada, nuestras expectativas, nuestros intereses, nuestra actitud mental, etc.

Es a través de nuestra vida, de nuestras emociones, de nuestras búsquedas o de nuestras tensiones, por donde tenemos que pasar para sentirla. Ese acto de sentido, de búsqueda y de curiosidad, es el que nos hace ver más allá de las cosas. En cierta manera, la realidad visual, se desprende directamente de este sentir de las cosas. En ella, tenemos que aplicar de nuevo, esas ganas de ver más allá, nuestras pretensiones, nuestras creencias.

Al fotografiar, cuanto más se sumerge el fotógrafo en el propio proceso, mejor asimilará y representará su experiencia a través del objetivo de la cámara. Es como si se creara una combinación entre su respuesta personal ante lo que está viviendo, con la comprensión y el propio uso del lenguaje visual y este proceso, tan individual, supone interactuar con el entorno. Como afirma Gombrich, “cuanta mayor importancia biológica tenga para nosotros un objeto, más sintonizados estaremos a reconocerlo, y más tolerantes serán nuestros criterios de correspondencia formal” ²⁰.

No existe un paradigma concreto acerca de nuestro sistema de búsqueda en el momento del acto de la toma. Se podría decir que la fotografía es

²⁰ Citado por ARNHEIM, Rudolf en *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. Madrid. 2005. Cit., p. 66-67

también un acto de búsqueda, tanto en la realidad que tenemos ante nosotros, es decir, externa, como en la interna, una búsqueda en nosotros mismos. La búsqueda es un estado que tiene lugar antes de la toma de decisiones en el proceso del acto fotográfico pero también después de éste. En el mismo momento en el que nos asomamos a la realidad a través del visor de la cámara, en el instante en el que encuadramos, nuestro sistema de búsqueda se activa igualmente, articulándose junto a los otros mecanismos perceptivos.



Retrato de Andor Kraszna Krausz. 1939

Buscamos en los objetos que observamos, en la escena que tenemos ante nosotros pero esta búsqueda es un reflejo de otra más interna, quizá más intensa aun, relacionada con una búsqueda personal, una inquietud hacia

el efecto que ejercen las cosas sobre nosotros, y que finalmente, se transformará en la imagen creada.

Igualmente, cuando encuadramos, buscamos en los objetos, en los elementos más fragmentados de la realidad que queremos encuadrar y en las consecuencias que resultan de las fuerzas que ese establecen entre ellos. Es otro tipo de búsqueda, menos consciente, casi automática, provocada por nuestras intenciones más básicas, el funcionamiento de nuestra visión y el entendimiento que obtenemos, en ese momento, de la escena.

El ojo humano observa un espacio sin límites pero en la cámara, cuando encuadramos, este espacio se encuentra limitado por cuatro lados. Por lo tanto es necesario elegir lo que se quiere incluir y lo que vamos a excluir desde nuestro marco fotográfico en consecuencia a nuestras búsquedas y nuestras intenciones. El fotógrafo se convierte en observador, el mundo, la realidad ante él, se convierte en un territorio de búsqueda, de recorrido, de análisis, de aceptación, de sorpresa... El recorrido de nuestra mirada responde precisamente a nuestro impulso de búsqueda y éste, al mismo tiempo, está intrínseco en nuestras intenciones, sean más o menos conscientes.

La representación fotográfica es siempre producto de una construcción por parte del fotógrafo (selecciona el objeto, el momento, la relación de los elementos que incluye en ella, etc.) y, como consecuencia, la imagen que capta siempre proporciona la construcción de una determinada realidad. Estas representaciones que obtenemos a través del acto fotográfico, apuntan hacia las significaciones, las interpretaciones que tiene el fotó-

grafo de esa realidad que se encuentra ante él, las cuales va a exteriorizar por medio de diferentes formas. Al mismo tiempo, esta forma de manifestar, va a estar condicionada tanto por el contexto como por características personales de la persona que ejecuta la imagen, la cual revelará sus intenciones de resaltar, subrayar una parte de esa realidad, la que lo ha impresionado en un momento muy concreto. Pero este proceso obedece a su búsqueda y a una intencionalidad. Nuestras búsquedas revelarán una intención concreta, el sentido de realizar esa imagen en ese momento. Incluso cuando nos proponemos fotografiar sin intención lo estamos haciendo provocados por ésta.

Es precisamente en el momento de encuadrar donde se manifiestan, de forma muy característica y determinante, nuestras intenciones y nuestras búsquedas, influyendo, a veces de manera más consciente y otras, de forma más inconsciente, nuestro propio acto de encuadrar ²¹. Se podría ir más allá y afirmar, aunque sea arriesgándose a simplificar este proceso de encuadrar, que buscamos a través de la acción del encuadre. Es una búsqueda, en ese momento, que obedece a nuestra intencionalidad, donde nos encontramos directamente en contacto con la escena. En ese instante, la búsqueda se realiza en la superficie que encierra el marco que compone el encuadre, en nuestro visor, en la pantalla, en el cristal esmerilado de nuestra cámara. El recorrido que realiza nuestro ojo dentro de una superficie muy concreta, encerrada, limitada, donde los movimientos que se producen, responden a nuestros impulsos, a la composición dentro de

²¹ ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra. Madrid. 2007. p. 116

ese marco, a los propios *elementos morfológicos* que se encuentran dentro de él, responderá también a nuestra búsqueda y a nuestra intencionalidad sirviéndonos de ellos.

La representación (del fotógrafo, del analista y del espectador) está producida a través de la subjetividad, de códigos personales, del nivel cultural, por las habilidades del sujeto y por el contexto, que definirán qué parte de la realidad representar y la forma de enfocarla, es decir, el motivo de interés, las significaciones y las sensaciones.

Indudablemente, la imagen fotográfica es mucho más que una simple representación. En ella se conjugan una serie de enfoques personales matizados por los conocimientos que vamos adquiriendo y sentidos que intervienen en su creación, obtención, análisis, visualización, deleite, intención, utilización, etc., de ésta. De esta manera, distribuiremos los elementos de la imagen dentro del encuadre, de acuerdo con la intencionalidad semántica y estética que tengamos a la hora de fotografiar. Esta intencionalidad va a marcar nuestras decisiones, independientemente del tipo de fotografía que vayamos a producir y su espectro es amplísimo, así como su aplicación en todos los campos.

Por último, no podemos olvidar que, antes y durante el acto de la toma, como parte del proceso creativo, se obedece a una búsqueda, de esta manera, a la hora de observar una imagen, nos encontramos igualmente con ese mecanismo de búsqueda. El espectador, busca en la imagen lo que el autor ha querido expresar o simplemente busca en la fotografía lo que ésta dice, independientemente de las intenciones del autor. En la mayoría de

los casos, cuando observamos una imagen, buscamos en ella, lo que el lector puede llegar a encontrar en referencia a sus propios sistemas de significación, al igual que a sus experiencias, a sus deseos o a sus expectativas.

LA INTENCIÓN COMO MOTOR A LA HORA DEL ACTO DE ENCUADRAR

Sea cual sea nuestro fin, al crear una imagen estaremos emitiendo un mensaje. Partiendo de esa primera idea o visión, nuestro propósito tendrá alguna intención; decir, expresar, explicar, dirigir, sorprender, aceptar... y así un largo y personal etc. Para alcanzar ese fin hay que hacer determinadas elecciones que persiguen reforzar y fortalecer las intenciones expresivas que tenemos, a fin de poder controlar más la respuesta del espectador de esa imagen. Dicho de otro modo, según nuestra intención, tomaremos unas decisiones u otras durante todo el proceso de creación.

El acto fotográfico está sumergido en una serie de acciones sujetas a una o varias intenciones, algunas bien conocidas o conscientes, y otras condicionadas por una serie de eventualidades que no controlamos, ni conocemos, por tanto, inconscientes. No existe fotógrafo que se detenga a pensar y planear exhaustivamente en la propia acción de encuadrar y en todos los mecanismos que se activan en ese instante, simplemente la intención, a través de la motivación, activa la motivación y la acción surge. Las intenciones, justamente por esto, no son descriptibles en su totalidad, son simples momentos de tensión que encuentran un fin a través de la motivación que se produce en nosotros.

Podemos converger en dos puntos de vista sobre la intencionalidad, a los cuales nos sometemos cuando creamos una imagen y cuyos mecanismos someten al creador a una serie de pensamientos que se pueden producir también, simultáneamente. Nos podemos encontrar por una parte, con la intención que acompaña al mismo acto, es decir, el que le caracteriza en sí mismo, el que direcciona todas las decisiones y acciones, el que significa nuestro propio actuar cuando fotografiamos y el que dará como resultado un lenguaje determinado. Por otro lado, nos encontramos con la intención en la acción a la manera artística o estética, donde seguimos unas pautas que hemos guardado en nuestra memoria, como imágenes ya establecidas, las cuales, de alguna manera, imitamos. Es decir, nos encontramos que nuestra intención condicionará sobre la propia acción a la hora de fotografiar, de nuestro hacer, acompañado del significado que queramos quiera hacer de ella.

Dependiendo de nuestra intención y, por tanto, de cada lenguaje visual que vayamos a emplear para expresarla, ese control puede ser más o menos dirigido. Por ejemplo: en la fotografía documental, nuestros procesos mentales pueden ser más intuitivos. Las elecciones son más instantáneas (no quiero decir que no estén pensadas), elegimos la acción que se está produciendo ante nuestros ojos. Podemos emplear los elementos compositivos para reforzar esa acción, pero en el momento del disparo, en el acto de la toma, esas conexiones mentales son instantáneas. Para un fotógrafo de reportaje de guerra, por ejemplo, sería casi imposible pararse a pensar detenidamente en todos los elementos compositivos que pueden reforzar la tragedia que se desarrolla ante él. Sus estructuras mentales y su “saber ver” actúan de manera espontánea. Sin embargo es

cierto que ese “saber ver” es educable, flexible y sigue bajo las influencias psicológicas y perceptivas del emisor de dicho mensaje.

Por otro lado, tenemos el ejemplo del diseño, donde cada elemento está cargado de significación, o en la publicidad, donde a través del control de dichas estructuras se manipula toda nuestra percepción y, por tanto, nuestras sensaciones. Aquí, las elecciones son más conscientes, están estudiadas minuciosamente para poder producir determinadas respuestas. La planificación cuidadosa, el análisis, el conocimiento técnico son necesarios en la proyección visual. La inspiración súbita, irreflexiva, no son en este caso, una fuerza aceptable para conseguir el fin deseado.

Por último, el fotógrafo artístico tiene que buscar, a través de estrategias compositivas las soluciones a sus planteamientos, precisamente a esa búsqueda, o también a problemas de funcionalidad, de equilibrio, de belleza, etc. y por otro lado a su intencionalidad personal, en definitiva, encontrar un equilibrio y establecer un control sobre la forma y el contenido que está estableciendo a través de la imagen.

Lo cierto es que, tanto el artista, el diseñador, el artesano, el comunicador visual en suma, está en este punto crucial de sus decisiones enzarzado en un proceso muy complejo de selección y rechazo. Cuando se habla de encuadre, se olvida que todos estos mecanismos se producen precisamente en ese instante de encuadrar. No es simplemente una relación de proporciones, de mirada dentro de los límites del marco, no son un despliegue de nuestras destrezas en la composición, es algo que nos detiene o que detenemos, como una especie de reacción corporal provocada por meca-

nismos internos. Todo lo demás nos “pasa de largo”. Aunque hablemos de un estímulo, carga, emoción etc., siempre estamos refiriéndonos a un momento en el que nuestro conocimiento, es decir, aquella sabiduría propia que hemos ido adquiriendo, ese “saber ver”, actúa, de alguna manera, sin un permiso consciente.

BLOQUE 3.2

ASPECTOS FUNDAMENTALES EN EL ACTO DE ENCUADRAR

“Cualquier fotografía, presupone una selección de la realidad y un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, es decir, presupone indiscutiblemente, la existencia de una mirada enunciativa, la del creador de la imagen, la mirada del fotógrafo. Del examen de esta cuestión puede resultar un acercamiento al propio conocimiento de la ideología que se encuentra implícita en la imagen y, sobre todo, la de la visión del mundo que transmite”²².

En este capítulo voy a describir los diferentes procesos más cercanos a la tarea de encuadrar y que afectan al encuadre mismo. Estos factores, no sólo constituyen la acción de encuadrar, sino que están implícitos en el propio encuadre. Sin ellos, el acto de encuadrar no tendría lugar y, por otra parte, en algunos casos, es el encuadre el que se sirve de ellos para crear la representación. Por lo tanto, se podrá decir que estos procesos, estas acciones y estos elementos serán los portadores de los ingredientes esenciales que significarán la imagen fotográfica cuando encuadramos.

Entre estos aspectos decisivos que determinarán la imagen nos encontramos en primer lugar con el momento de toma de decisiones. Todas las decisiones que adoptemos determinarán la naturaleza y la manera de significar de la imagen. Nos encontraremos, por una parte, con decisiones en el ámbito del dispositivo técnico que emplearemos a la hora de fotografiar y que determinarán nuestra manera de encuadrar. Quizá más complejas

²² MARCIAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2010. p. 176.

puedan ser nuestras decisiones a la hora de elegir qué selección queremos realizar de la realidad ilimitada que tenemos ante nosotros. En ocasiones la acción de elegir y seleccionar se confunden pero en el proceso del acto fotográfico, es determinante la distinción de ambas acciones; tenemos que elegir la selección que vayamos a producir de una realidad finita pero ilimitada.

El siguiente paso del proceso es el propio acto fotográfico (como acción) y cómo la naturaleza de éste dotará a la imagen de su propia naturaleza. En el lenguaje de la fotografía, no podemos pensar la imagen fuera del acto que la hace posible. La fotografía no es sólo una imagen (el producto de una técnica, de unas decisiones o de una acción), es también, de entrada, un verdadero acto icónico ²³. La imagen fotográfica es un trabajo en acción, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias. El acto de la toma es un acto de interiorización, es decir, un proceso en el que se interioriza lo externo a través de nuestro sistema perceptivo. En él son decisivos muchos y complejos factores pero principalmente los aspectos individuales que hacen a cada uno ver, interpretar, memorizar, sentir, etc. el mundo de una manera única.

Entrando en el siguiente punto del proceso, nos encontramos con la elección del punto de vista como parte del proceso de interiorización de la realidad externa. Esta elección nos hará situarnos físicamente en el plano de la realidad para llevarla al plano de la imagen. Es, a primera vista,

²³ Ibid.

un acto físico; el de colocarse en un lugar determinado, en un momento dado para crear la fotografía. Sin embargo este posicionamiento en el espacio físico implica, aunque muchas veces no seamos conscientes de ello, una actitud, que es el resultado de un proceso psíquico dentro de nuestro proceso creativo y que, como todos los elementos hasta ahora descritos, significarán la imagen.

Uno de los aspectos que más determinan el acto de fotografiar es el gesto de corte ²⁴. Esta circunstancia inequívoca de la fotografía establece su propia esencia que la distingue de otras formas de representación visual como por ejemplo, la pintura. La continuidad del espacio, es decir, la realidad exterior, admite así, a través del acto de corte determinado por el encuadre, el hecho más o menos voluntario de concentrar la mirada sobre un sector concreto de interés.

Por último, creo imprescindible la descripción de dos elementos que determinan directamente el encuadre y su manera de significar: el marco y el fuera de campo. El marco dibuja el límite físico por donde se efectuará el corte realizado a través del encuadre. Es como el patrón por donde se delimitará la zona de representación, desligándola, de esta manera, del resto. Así mismo, a causa de la propia acción de corte y de selección, habrá elementos que queden fuera del marco o fuera de campo y que, sin embargo, serán igual de determinantes a la hora de significar la imagen. La

²⁴ DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico: de la representación a la recepción. Editorial Paidós Ibérica. Barcelona. 1986

naturaleza de la imagen fotográfica, implica una relación directa entre los elementos que componen la imagen y los elementos que se quedan fuera de ella, de tal manera que, en muchas ocasiones, no podríamos descifrar la propia imagen sin el establecimiento de esta poderosa relación.

ELECCIÓN/SELECCIÓN

A la hora de realizar una fotografía el fotógrafo debe tomar una serie de decisiones. Las diferentes elecciones que realicemos serán las encargadas de dar a la imagen resultante su propia realidad y su sentido. Este proceso, es decir, la toma de decisiones, tiene lugar desde la primera intención de fotografiar hasta prácticamente el momento en el que la imagen se encuentre en el lugar o en el soporte definitivo que se haya pretendido. Cada una de estas decisiones dotará a la imagen fotográfica, por tanto, de un carácter que la hará, como tal, definitiva. Se podría afirmar que son varios los factores que actúan mecánicamente o conscientemente en nuestra mente a la hora de realizar nuestra elección de la realidad. Por otra parte, dentro del plano fotográfico, afectan además muchos otros mecanismos.

En primer lugar, es evidente que la decisión de qué fotografiar, dónde o con qué fin, construirá la idea principal de lo que querremos mostrar en nuestra imagen. Es cierto que, en muchas ocasiones, fotografiamos sin ningún motivo concreto, pero el propio hecho de querer fotografiar en un momento concreto y una escena determinada que tiene lugar ante nosotros, aunque sea de manera arbitraria, ya es una decisión que, por supuesto, condicionará y creará la propia imagen.

No se tiene, sin embargo, tan en cuenta, la importancia que contienen las decisiones referentes a los materiales técnicos utilizados para la realización de la imagen fotográfica, sobre la propia significación de la misma. En el primer bloque de esta investigación, se han tratado diferentes aspectos técnicos y sus avances a lo largo de la historia de la fotografía, que son determinantes a la hora de encuadrar. Igualmente, las elecciones realizadas sobre los materiales que se quieren emplear especificarán la imagen final y su manera de significar. El fotógrafo debe elegir entre las diversas posibilidades de combinación que le ofrecen los elementos que maneja: el tipo de cámara, el objetivo, un formato, sensibilidad de la película, foco del objetivo, apertura del diafragma, velocidad de obturación, etc.

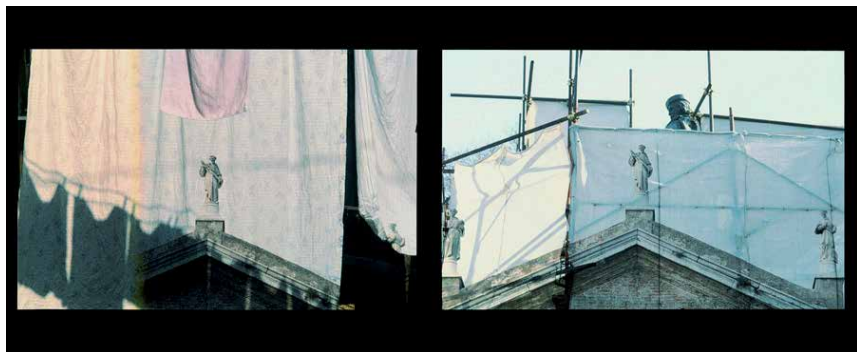
Aunque hoy en día, a través de la imagen digital y de programas específicos de tratamiento y ejecución de la imagen, cada vez estén más automatizados los diferentes mecanismos que se emplean a la hora de fotografiar, el acto de realizar una fotografía implica, de alguna manera, el correcto uso del aparato fotográfico, es decir, un manejo eficiente de sus mandos, incluso para el uso más sencillo que pueda presentarse para la realización de dicha imagen, y para ello, se necesitan una serie de conocimientos de los efectos que se producen a través de éstos. Por lo tanto, esto que podríamos llamar la parte “mecánica”, hoy en día con las cámaras dotadas de dichas ayudas electrónicas para casi cualquier tipo de escena y de situación lumínica, es un procedimiento bastante sencillo y al alcance de todos. Pero no basta con tener fotos “perfectas” desde el punto de vista técnico, es necesario plantear cuáles son los criterios de diferenciación para reconocer cuándo una fotografía trasciende de otras y llama la atención o despierta el interés, sin importar muchas veces su capacidad técnica.

Aun así, estas decisiones acerca de los aspectos técnicos dotarán a nuestra imagen de significación y de su carácter final. Por lo tanto, el conocimiento de dichos mecanismos, nos ayudará a tomar mejor nuestras elecciones para nuestro objetivo final. No podemos dejar de lado la propia naturaleza técnica del dispositivo fotográfico. De igual modo que, aunque de forma natural y sin propósitos, todo el mundo sea capaz de dibujar, pintar, grabar vídeos o reproducir sonidos, es necesario aprender las técnicas del dibujo, la pintura, la edición, el sonido, etc. para obtener unos resultados que correspondan a nuestros propósitos. Decisiones como qué porción de la gama tonal se quiere reproducir, algo que será a costa de obtener detalle en las altas luces o en las sombras, o de qué tonos quiere dispensar a la imagen, si desea quemar ciertas zonas o dejar otras en penumbra donde prácticamente se pierda la información, entre muchas otras, van a determinar la imagen definitiva y además nuestra manera personal de fotografiar. Si vamos más allá, estas decisiones, determinarán también nuestro propio estilo a la hora de fotografiar y nuestro estilo estético de la imagen final. En definitiva, la relación del fotógrafo con el objeto fotografiado a través de los diferentes mecanismos del dispositivo técnico, como mediación de la realidad, determinará el mensaje fotográfico final.

LA ELECCIÓN A LA HORA DE ENCUADRAR

Una vez tomadas las decisiones relacionadas con la parte más mecánica de la técnica fotográfica nos enfrentamos a otro tipo de elecciones. Me estoy refiriendo al momento donde realizamos una selección muy concreta ante la realidad ilimitada que tenemos ante nosotros. Toda información fotográfica supone de manera automática la elección de un espacio que

se decide mostrar y la eliminación simultánea del espacio que queda más allá de los límites del encuadre. El fotógrafo elige el suceso que fotografía. Pero surge la pregunta de ¿por qué esa “porción” de realidad y no otra? ¿Qué nos impulsa a elegir una zona muy concreta de esa realidad y no otra? ¿Qué mecanismos nos llevan a realizar esa extracción del mundo que nos rodea para transformarlo en la realidad fotográfica? Para John Berger, uno de los principales motivos (dejando atrás nuestras intenciones más conscientes hacia un fin muy concreto) que se encuentra detrás de nuestros impulsos a la hora de seleccionar la realidad, es el trasfondo cultural que se encuentra en nosotros: “Esta elección puede entenderse como una construcción cultural. El rechazo de lo que no eligió fotografiar ha despejado, por así decirlo, el espacio para esa construcción. La construcción es el resultado de la lectura que hace del suceso que tiene delante de sus ojos. Es esta lectura, a menudo intuitiva y muy rápida, la que decide la elección del instante que fotografiará”²⁵.



Ursula Wevers. Viale Garibaldi. 1993

²⁵ BERGER, John, Mohr, Jean. Otra manera de contar. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2013. p. 92

En los bloques anteriores me he centrado en revisar los aspectos que pueden influir en, por una parte, nuestras elecciones más conscientes a la hora de encuadrar, partiendo de los condicionantes técnicos que ya encierra la propia técnica fotográfica y que van a influir en cuestiones como el tema que queremos fotografiar, el lugar, el tipo de material que vamos a emplear, cómo queremos utilizar los parámetros que nos ofrecen los propios mecanismos del lenguaje fotográfico, etc. Por otro lado, he querido entrar en el terreno de aspectos más desconocidos para nosotros a la hora de fotografiar, que igualmente, influyen cuando encuadramos, como los procesos que lleva a cabo nuestro sistema perceptivo, el funcionamiento de nuestro ojo, cómo se procesa la información exterior en nuestro cerebro visual, etc.

Todos estos mecanismos que he descrito, se van a poner en funcionamiento a la hora de observar la realidad que tenemos ante nosotros para que finalmente ésta sea seleccionada y más tarde (aunque para nosotros parezca que este proceso sea casi simultáneo) ser encuadrada; algunos de éstos, actuarán de manera más mecánica, otros con carácter determinante para un resultado más controlado, algunos de forma totalmente inconsciente y, al mismo tiempo, se conectarán con elementos tan decisivos como los aspectos culturales, sociológicos, políticos, medio ambientales, históricos, etc., que nos hacen ser quienes somos en ese momento determinado y, por tanto, mirar esa realidad de una manera muy concreta, en ese instante. Sea cual fuere el motivo que un artista elija, será primero transformado por el temperamento del mismo; la elección sólo depende del creador de la imagen. Es por ello que tomar una fotografía es, en sí mismo, un acto de interpretación, quien sólo seleccionará tal o cual aspecto de la realidad,

tras un proceso muy complejo repleto de decisiones y elecciones que llevarán a la imagen a su significado y resultado final.

Existen muchos términos que se han empleado para definir ese momento en el cual seleccionamos una parte muy concreta de la realidad a la hora de fotografiar. Dubois los denomina corte ²⁶, otros autores, fragmento, extracto, porción...Efectivamente, cuando realizamos nuestras elecciones, de alguna manera estamos fragmentando la realidad exterior. Hacemos pequeñas divisiones desde el momento en el que miramos la escena para ser fotografiada a través de nuestra cámara. Es cierto que los diferentes tipos de visores de las cámaras fotográficas han ido evolucionando a lo largo de la historia de la fotografía –como ya señalé en el capítulo cuatro del primer bloque- y que esto ha influido, de alguna manera, a nuestra manera de enfrentarnos ante la escena que queremos fotografiar. No obstante, esa acción de “corte” sigue un proceso similar ya que es a esa realidad que tenemos ante nosotros, a la que, a través de nuestro encuadre, despojamos o añadimos nuevas estructuras, pudiendo así construir una nueva composición, igual de real que aquella de la que procede.

Una vez que observamos una imagen vemos que las fuerzas visuales del espacio emergen en la representación. Esto es debido a que la imagen posee una capacidad estructural de representación y puede ofrecer, igualmente, diferentes opciones para restablecer o no el orden visual de la realidad.

²⁶ DUBOIS, Philippe. *Ibid.*

Sin embargo, cuando observamos esta realidad externa a nosotros, en su extensión ilimitada, apenas somos conscientes del funcionamiento o la relación que se establece, de una u otra forma, entre estas fuerzas. Aun así, si concretamos nuestra visión a través del visor fotográfico que nos delimita el campo de observación, es decir, el marco, las relaciones espaciales de la zona seleccionada se modifican y adquieren, por decirlo de alguna manera, más “intensidad”, surgiendo así, una serie de fuerzas visuales que no aparecen, al menos, de forma en la que seamos del todo conscientes, en la realidad cuando la observamos libremente. Esto nos puede hacer concluir, por tanto, que las fuerzas visuales de una imagen son, de esta manera, una consecuencia del cuadro y del campo que este delimita.

SELECCIÓN COMO PARTE DEL PROCESO DEL ACTO DE ENCUADRAR

La operación de encuadre, no importa el momento en el que tenga lugar, introduce una ruptura en nuestras costumbres perceptivas. La noción de selección que tiene la persona que pinta o fotografía va mucho más allá de lo estrictamente visual. Este proceso de selección se puede traducir, dentro del acto fotográfico, en la acción de encuadrar. Para seleccionar necesitamos realmente hacer un acto de imaginación. Esto quiere decir que esos mecanismo que utilizamos para realizar nuestras selecciones, están directamente ligados a nuestra imaginación. De esta manera, las diferentes estrategias perceptivas que tienen lugar durante este proceso, están condicionadas según los intereses individuales de cada uno y son, por tanto, las que se ponen en juego ante la realidad que nos rodea.

En conclusión se podría decir, que la función del fotógrafo es una función selectiva pero también una función de imaginación.

El análisis que realizamos sobre el mundo externo pasa necesariamente por aquel proceso responsable de realizar las distintas selecciones de éste: el proceso de la percepción. La percepción es, por tanto, la responsable de la selección de la realidad. No obstante, no quiero decir con esto que el proceso perceptivo sea el único encargado en seleccionar la realidad. Sino que una de las características más notables de la percepción es, precisamente, su poder de selección, el cual se manifiesta a lo largo de todo el proceso y de muy diversas maneras. Es por ello y por la importancia en todo este proceso, por el que se ha destinado el segundo bloque de esta investigación a sus diferentes aspectos básicos y a los distintos mecanismos implicados, intentando desvincular, pese a lo complejo de la materia y pese a la condición individual y personal que implica cada proceso perceptivo, su naturaleza. Por lo tanto, no voy a entrar de nuevo en los mecanismos que dicho proceso implica, ya que sería caer en la repetición.

Como ya señalé, el proceso de percepción es un proceso activo y es el responsable de la selección de la realidad. Es, por tanto, un proceso selectivo que depende de estrategias cognoscitivas, es decir, aquellas encargadas en adquirir conocimiento y que nos dotarán de nuestra experiencia y de las características subjetivas, aquellas que nos permiten valorar dicha información.

Sin duda, este proceso tendrá lugar tanto en las intenciones del creador de la imagen, como en el observador de la misma. Es evidente que el proceso perceptivo se encuentra también en el momento de la lectura de la imagen, una vez realizado el proceso de selección de la realidad a través del encuadre y constituyendo así, todas las articulaciones que conllevan la composición de la misma. Se tendrá que afirmar de esta manera, que también el propio orden de los elementos que componen la imagen, es decir, el orden icónico, emana del orden impuesto por la percepción.

Cuando nuestra mirada empieza a actuar, cuando comenzamos a evaluar, muchos de esos iconos aprendidos y almacenados en nuestra memoria, aparecen a través de nuestras pretensiones. Por lo tanto, se podría decir que igualmente, la educación visual condiciona el modo de mirar que tenemos e incluso nuestra propia forma de relacionarnos con esa realidad externa a nosotros.

Es entonces, cuando examinamos el entorno a través de nuestro proceso perceptivo, donde se decide la dirección que ha de tomar nuestra conducta, es decir, nuestros propios fines. Y según éstos, decidiremos a qué objetos hay que conceder una conducta preferencial y en qué dirección vamos a encaminar nuestros objetivos de esa escena que tenemos ante nosotros y que queremos fotografiar.

En ese momento de elección no es que saquemos todos nuestros esquemas (compositivos) y los proyectemos directamente, a través de nuestra mirada, a la realidad que deseamos representar; esas leyes de composición, de equilibrio, de contraste, etc. actúan de una manera inconsciente

sobre nosotros en ese momento, igual que lo hacen en general cuando miramos sin ningún fin. Pero lo que sí es cierto, es que, en el momento en el que nosotros queremos construir un mensaje visual, vamos a acudir a aquellos factores que, de una manera innata, se encuentran en nosotros.

Señala el profesor Villafañe que “Los primeros apuntes de composición de un cuadro, o la operación de encuadrar un objeto con la cámara, es lo que más se parece a ese esquema preicónico, resultado de la percepción de la realidad y que constituye la primera modelización de la misma. La fase siguiente en el proceso global supone una abstracción por parte del emisor icónico, al seleccionar elementos plásticos que deberán ejercer el papel de los elementos reales” ²⁷.

Ciertamente, cuando encuadramos no somos conscientes de todas las operaciones que realizamos ni de todos los elementos que entran en nuestra imagen así como de las estructuras compositivas que se crean en ella o de las interrelaciones que se establecen entre los diferentes elementos que la componen para otorgarla una significación, es decir, es un estado de selección de la realidad en el que entran una serie de mecanismos, de los cuales no somos del todo conscientes. Nos encontramos en esa situación, de manera consciente e inconsciente, dirigiendo nuestra realidad hacia una dirección u otra. En cierto modo, realizamos muchas elecciones de manera

²⁷ VILLAFAÑE, Justo. Introducción a la teoría de la imagen. Ediciones Pirámide. Madrid. 2012. p. 33

inconsciente o también de forma mecánica. Actuamos con nuestras decisiones de manera arbitraria o también las controlamos hasta el último detalle.

En este caso, estoy de acuerdo con Villafañe, en que se establece un esquema preicónico de la realidad, sin embargo, señalaría que lo que él engloba en una segunda fase, como abstracción de los elementos reales como nuevos representantes de la realidad a la que hacen referencia, se produciría de esta manera, en esa primera fase, durante el propio acto de encuadrar, ya que, aunque no seamos del todo conscientes de todos nuestros mecanismos perceptivos, sí que se produce dicha abstracción y sustitución de significaciones icónicas de los elementos en dicho momento. Sería un paso intermedio en este proceso, cuando encuadramos, estamos extrayendo ya un pedazo de esa realidad y este hecho conlleva en sí mismo, una abstracción de la misma.

Cuando encuadramos fijamos un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de una selección. Retenemos sólo algunas de las cualidades que tienen los objetos y además aquellas que se den en ese momento específico de la observación y de la toma. En la mayoría de los casos, incluso en aquellos en los que no seamos del todo conscientes de nuestras propias intenciones, hay una búsqueda plástica en torno de un parámetro esencial de la imagen que es el propio hecho de encuadrar.

Lo que motiva la búsqueda de un “buen” encuadre son criterios estéticos de equilibrio en la composición, de relación entre los cuerpos, de contrastes de luz y de formas, de orientación de las líneas, de dirección de las miradas, etc. No importa demasiado si este equilibrio es pretendido o no,

conscientemente elaborado o fruto de la casualidad, sin embargo es buscado, deseado. Todos estos criterios siguen nuestras intenciones individuales que no son otras que querer expresar o mostrar algo. Cuando estos propósitos se consiguen después de tantas y diversas decisiones y de todo el complejo proceso que hemos seguido, solemos ser conscientes de haber cumplido nuestro fin. Como apunta Martine Joly “Y cuando se alcanza, simplemente lo sabemos, sin poder explicarlo necesariamente. Sabemos en efecto que este equilibrio proporciona una profunda satisfacción, un placer visual que se acerca o se confunde con la expresión estética que, según Freud, es ‘una de las fuentes de placer y consuelo terrenal’ que, entre otras y a pesar de su fugacidad, es para el hombre, ‘un procedimiento? o ‘un método’, o incluso ‘una técnica de defensa contra el sufrimiento’, una fuente de satisfacción sustitutivas’ del sufrimiento inevitable que incita la realidad”²⁸.

EL ACTO DE LA TOMA

El acto fotográfico conlleva un análisis de la realidad que queremos reflejar en la imagen. Marzal Felici tiene razón al enunciar el acto que implica la propia imagen fotográfica, como una acción en sí misma, “...la fotografía no es, pues, sólo una imagen sino, sobre todo, el resultado de un hacer, es decir, debe entenderse como un trabajo en acción. En este sentido, la fotografía no puede ser separada de su acto de enunciación (“acción”)”²⁹.

²⁸ JOLY, Martine. La imagen fija. Editorial La Marca. Buenos Aires Buenos Aires. 1999. p. 186

²⁹ MARCIAL FELICI, Javier. Ibid. p. 221

Al realizar este proceso, se produce un acto imaginativo en el que emerge un esquema que recoge los rasgos más relevantes del objeto de la representación. Esto es posible gracias a nuestros mecanismos perceptivos. A través de estos mecanismos seleccionamos, abstraemos y sintetizamos la realidad que está ante nosotros (esto no sólo se realiza en el momento de fotografiar). De esta manera, extraemos los elementos o los rasgos de acuerdo a esa realidad exterior, con la intencionalidad que queramos dar a nuestro mensaje visual.

Lo percibido es interiorizado y subjetivado. En ello se manifiesta también la personalidad individual y la aptitud creativa de cada artista. Percibir y componer u ordenar el espacio son, de esta manera, una parte fundamental como acto de expresión. Precisamente, uno de los grandes retos es traducir esas ideas iniciales, en imágenes, así como la sinceridad, la pasión, la estética, el discurso o el compromiso de cada creador. Afirmaba el fotógrafo británico Don McCullin: “Para mí la fotografía no es mirar, sino sentir. Si no eres capaz de sentir lo que estás mirando, nunca conseguirás que los demás sientan algo al mirar tus fotografías”³⁰.

Este mecanismo es determinante, para más adelante dar paso a la representación, cuyo proceso ha de culminar en la materialización de la imagen. Con ese encuadre “imaginario” que el fotógrafo busca para crear las

³⁰ MCCULLIN, Don. *Sleeping With Ghosts: A Life's Work in Photography*. Aperture. Nueva York. 1996. p. 124

relaciones plásticas acordes con sus objetivos deseados, se construirá la imagen y su manera de significar.

Cuando fotografiamos, miramos pues, la realidad que nos rodea a través de la cámara, capturándola en el interior de ésta. Esta captura se realiza a través del acto de encuadrar. La noción de encuadre supone por tanto, el establecimiento de una relación muy compleja entre un observador y el conjunto de figuras que se muestran en la imagen. De esta manera, el encuadre testimonia la relación entre el observador y los objetos o las escenas que aparecerán en la imagen o, dicho de otro modo, el encuadre formará el elemento básico a partir del cual se estructurará la composición plástica de la imagen.



André Kertész. Autorretrato en la sombra. 1927

Pero volvamos a la relación entre lo externo del mundo observado y lo interno de nuestro proceso creativo. De estar allí fuera, el mundo pasa a estar dentro de las fotografías. Este ir de “aquí” a “allí” indica un desplazamiento. Este desplazamiento tiene lugar, en primer lugar, en nuestra propia imaginación y, en segundo lugar, en la propia imagen, teniendo igualmente, que desplazarse nuestra mente a la nueva realidad fotográfica cuando es observada. Por lo tanto, tenemos por una parte una distancia física entre la realidad y la imagen fotográfica que se transcribe en una distancia también mental. Se podría afirmar entonces, que ese estado psicológico o mental, va a influir profundamente en la fotografía y en su manera de significar.

El acto de la toma es un momento decisivo. En ese instante entran en acción todas las conexiones y posibilidades que hemos venido pensando, sintiendo, proyectando, buscando, etc., todas nuestras elecciones, influidas y determinadas por las propiedades de nuestro sistema perceptivo y por aquellas articulaciones que se establecen de manera inconsciente. Es nuestro momento de acción, tras todas las decisiones tomadas anteriormente. Es el momento en el que nos enfrentamos a toda nuestra realidad, a la exterior pero también a la interior. Por una parte, tenemos el entorno que nos rodea de forma ilimitada, del cual hemos decidido resaltar, encuadrar, algo muy concreto. Hemos dirigido nuestra mirada. Hemos posado nuestra atención después de haber realizado pequeñas o grandes decisiones. Después de ese periodo de vacilaciones, decisiones y búsqueda, damos paso a una nueva realidad que los aprisiona en un instante y que los perpetúa en la imagen creada. Es el instante en el que seleccionamos una “porción” de realidad para encerrarla en nuestra

cámara y dotarla, posteriormente, de un nuevo contexto, donde se encontrará despojada de su condición pero designando una nueva: la de la imagen creada.

En este proceso, se puede considerar el encuadre como un momento privilegiado merced al cual el fotógrafo construye las condiciones del texto visual. La acción de encuadrar se convierte en un factor activo en la propia composición de la imagen, estableciendo así, a través de los límites del encuadre, la relación de los elementos entre sí y distribuyendo, de esta manera, el espacio establecido en relación con los objetos. El profesor Fernando Huertas afirma en un escrito “La composición es, por lo tanto, una consecuencia del encuadre que es el que, de forma casi exclusiva, proporciona la representación deseada por la mirada del fotógrafo”³¹.

Por último, dentro de este proceso del acto de la toma, hay un momento que, aunque se nos escapa, hay que señalar. Si nos adentramos en el propio acto de tomar una fotografía, antes de la acción compositiva o de la organización de los elementos en el marco fotográfico, nos encontramos con un momento inexplicable, de cierto modo “mágico”, del que no somos del todo capaces de realizar una descripción lógica de manera completamente consciente.

³¹ HUERTAS, Fernando. Punto de vista. Una reflexión fenomenológica. Universo Fotográfico [en línea]. Junio de 2001, año III, número tres. [Fecha de consulta: 23 de abril del 2014]. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num3/>

Existe un tiempo antes y durante la acción de encuadrar, que se podría calificar como “sensitivo”. Ese momento tiene lugar durante ese ir y venir que se instituye sin cesar entre el que mira y lo mirado. Se produce una unión, un hilo invisible entre los elementos de la escena que se encuentra ante nosotros y todos nuestros mecanismos (no sólo perceptivos) que se ponen en actividad, tanto aquellos de nuestro inconsciente, como aquellos relacionados con nuestras pretensiones, nuestras emociones, nuestras sensaciones ante ese lugar, nuestra sensibilidad, nuestra educación, nuestra cultura adquirida..., en definitiva, con nuestra relación ante la apariencia de lo visible que tenemos ante nosotros. Es en ese instante en el que, siendo más o menos conscientes de estos mecanismos que operan en nosotros e influenciados igualmente, por la educación visual que hayamos recibido, se realizan nuestras estructuras psico-sensoriales, por supuesto, determinadas por el funcionamiento del nuestro sistema perceptivo y a partir de las cuales vamos a crear las composiciones estructurales que compondrán la nueva realidad de la imagen.

EL PUNTO DE VISTA EN RELACIÓN AL ENCUADRE

“El sujeto es siempre un fenómeno, un fenómeno singular. Pero sólo el sujeto tiene un punto de vista. El sujeto es el punto central del mundo. Él es el eje de las manecillas que indican orientaciones, puntos cardinales. Sólo desde el sujeto se dan posiciones y valores” ³². Como bien describe de una forma muy metafórica el diseñador Otl Aicher, es desde el sujeto donde se va dar

³² AICHER, O. Analógico y digital. Gustavo Gili. Barcelona. 2001. p. 120

la posición, en el caso del momento del acto de la toma, lo que llamamos, el punto de vista.

Considero irremediable abordar el tema del punto de vista en un trabajo que trata sobre el encuadre ya que es desde esta posición, donde será realizado el acto de encuadrar. No obstante, hay que señalar que el punto de vista no se da únicamente en la acción de fotografiar, sino en cualquier imagen creada. Toda imagen no es sino una vista realizada desde un punto situado en el espacio o, dicho de otro modo, toda imagen implica la presencia de un observador que desde un punto de vista dado organiza los diferentes elementos visuales que darán una nueva realidad en la imagen creada. Cualquier composición define un lugar desde el que se muestra la representación, sea ésta pictórica, arquitectónica o fotográfica. Zunzunegui apunta al respecto, "...toda imagen expresa inevitablemente un punto de vista, cargándose de intencionalidad, de juicio sobre lo que se muestra, ya que la mera operación de recortar un encuadre en el *continuum* de lo visible, debe ser leída como operación reveladora de una voluntad o si se quiere, más precisamente, de un sentido"³³.

Tal y como se ha descrito anteriormente, el acto fotográfico es un acto de acción que conlleva un proceso que implica la toma de decisiones. La elección del punto de vista, es decir, el lugar en el espacio (y en el tiempo), desde el cual, vamos a situarnos para fotografiar lo que se encuentra ante nosotros, es una de las decisiones más determinantes de dicho proceso y, por supuesto, establece una relación directa y determinante con el acto de encuadrar. Un

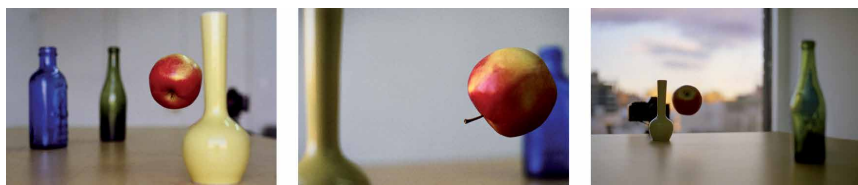
³³ ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra. Madrid. 2007. p. 187

punto de vista siempre es de alguien, sobre algo y se produce desde un determinado lugar y en un momento concreto. El punto de vista es, por tanto, un acto intencional, único y excluyente, dirigido a un objeto determinado, por lo que la imagen obtenida sólo puede existir así, cualquier variación en el punto de vista proporcionará otra imagen distinta, pero nunca la misma.

El encuadre, por su parte, se verá directamente afectado por el punto de vista del fotógrafo. Según la disposición de éste, los elementos de la imagen se dispondrán de tal modo que designarán sus ejes a través del encuadre. Los ejes básicos que se dan en la imagen y que significan una posición, se podrían resumir en tres. En primer lugar, el eje perspectivo que puede dar lugar a la división del espacio en profundidad. Los otros dos ejes son aquellos de los que dispone y se identifica toda imagen: el eje vertical, sobre el cual, el punto de vista puede situarse más alto o más bajo, significando a la imagen, de esta manera, de forma muy diferente. Por otra parte está el eje horizontal, donde el punto de vista se desplaza de derecha a izquierda o de izquierda a derecha, situándose así, de manera oblicua hacia la escena u objetos fotografiados, o frontalmente a ellos, dotando a la imagen, igualmente de distintas significaciones según la posición elegida.

De este modo, vemos que la elección, por parte del fotógrafo, de un punto de vista concreto para mostrar un aspecto de la realidad y de esta manera, transmitir un significado determinado y provocar una sensación en el observador, depende de múltiples factores que sólo el creador puede evaluar, teniendo en cuenta que, una parte de este proceso, se encuentra determinado igualmente, por mecanismos que operan desde nuestro inconsciente

y siendo así, lo que nosotros denominamos, nuestra intuición, la encargada de actuar sobre dichas decisiones. La forma que tiene el fotógrafo de ver las cosas, es decir, su mirada, lo impregna todo; ello corresponde a una postura vital que se convierte, a menudo de manera inconsciente, en la guía fundamental por las que discurren sus elecciones.



Barbara Probst. Exposure 103. 401 Broadway. 2012

Si podemos dejar de lado, de alguna manera, aquellos aspectos que operan desde nuestro inconsciente se podría decir que la elección del punto de vista es un acto, en la mayoría de los casos, voluntario, por lo tanto, es un acto intencional y consciente. El fotógrafo tiene una mirada particular del mundo y lo que él nos quiere mostrar o hacer sentir dirige la intencionalidad del punto de vista. Pero surge la pregunta de ¿por qué el fotógrafo elige ese punto de vista y no otro? o ¿qué nos provoca esa decisión? El punto de vista desde el que se sitúa el fotógrafo afectará directamente el encuadre. Al igual de cuando nos preguntamos ¿por qué el fotógrafo elige ese encuadre y no otro?, respecto al punto de vista podemos decir que responde finalmente a una concepción personal, vital e ideológica del mundo, por lo que su elección, de alguna manera, casi nunca es gratuita, ni se debe por completo al azar.

Una de las actitudes interesantes en el momento de la toma fotográfica, es la posición del fotógrafo ante una situación que le rodea (esa realidad ilimitada), ya que conviven dos situaciones: por un lado, la posición física en un punto del espacio frente a la escena y por otro, su posición mental, intelectual, ética, estética, comunicativa, etc., lo que podríamos llamar el punto de vista psicológico, influenciado principalmente, por los aspectos que implica el sistema perceptivo, descritos en el bloque II.

Esta es la situación, física y mental, en la que se encuentra el fotógrafo a la hora de enfrentarse a la realidad y que al mismo tiempo influirá en todo el proceso del encuadre. Son estas “posiciones” las que van a dar un sentido nuevo a la realidad de la imagen. Ser consciente de este estado del creador es importante, ya que va a ser el impulso más determinante a la hora de realizar sus elecciones, las cuales compondrán esas nuevas estructuras, también reales pero ya a nivel visual, que configurarán la imagen final. Esta “manera de ver” es un proceso que implica la sensibilidad y experiencia individual de cada uno, es nuestra forma de enfrentarnos al mundo exterior, incluso a modificarlo, aunque sólo sea a través de las imágenes.

De esta manera, el punto de vista está íntimamente ligado a la mirada del autor, a su postura ante la realidad, es decir, a su forma de ver las cosas, responde, por así decirlo, a una concepción individual, vital e ideológica del mundo. Detrás de la cámara fotográfica hay siempre una persona con una sensibilidad y una fantasía.

Mientras la “visión de algo” se entiende como la forma visual de acceder a las cosas y pertenece al ámbito del fenómeno fisiológico, el punto de vista,

presupone, además, una postura ante ellas, una intencionalidad por parte del que elige ese punto de vista para relacionarnos con la realidad, por lo que pertenecería más al ámbito de la percepción. Entre visión y punto de vista hay una diferencia de categorías, más que de naturaleza de los conceptos. La visión pertenece al ámbito de lo puramente visual, mientras que el punto de vista tiene más que ver con la mirada, entendiendo esta como una forma de ver intencionada.

Por otra parte, los objetos que conforman la realidad externa, se presentan ante nuestro sistema perceptivo como objetos de los que se tiene conciencia a través de nuestras experiencias vividas, es decir, de los actos de carácter subjetivo, como ya he señalado en el segundo bloque, que se desarrollan para captarlos. De esta manera, la realidad o los acontecimientos que se dan en ella, aunque sean únicos e idénticos para todos los individuos, no serán nunca percibidos de la misma forma, sino que, por el contrario, cada uno de nosotros tendrá una visión particular de esa realidad.

EL “CORTE” DE LA REALIDAD ENCUADRADA

En muchas ocasiones se relaciona la acción de fotografiar con el proceso de “recortar” o de fragmentar el entorno en imágenes, de extraer los elementos de su contexto para establecer finalmente, a través de ese corte, un juego entre figuras y fondos y de proyectar de esta forma, todo un mundo personal y subjetivo de ver y pensar del fotógrafo.

Este concepto de corte se emplea con asiduidad en el lenguaje fotográfico; es una manera de describir la acción en la que, en una fracción de

segundo, el fotógrafo es capaz de reconocer cómo condensar la dinámica de un momento en la imagen que está realizando para que así, ésta exprese la intención de sus sensaciones, su mirada y su mente. No debemos dejar de ser conscientes, de esta manera, de que la imagen obtenida siempre es el resultado de una operación de recorte del continuum espacial, es decir, la realización de una selección que, consciente o inconsciente, siempre responde a los intereses del fotógrafo.

Lo que Philippe Dubois llamó “el gesto del corte”³⁴, es el resultado de un gesto radical, que crea la imagen fotográfica por entero, de una sola vez o, como igualmente describe Dubois, de un solo golpe. Esto nos lleva a la siguiente consideración que es el hecho de que la imagen fotográfica, a través de esta acción de corte, se convierte en algo indisociable al acto que la constituye. Es así, después de nuestra mirada, nuestra búsqueda, nuestras decisiones, la elección nuestro punto de vista y después de la delimitación de la escena que tenemos ante nosotros, a través del encuadre, es en ese momento, en el que apretamos el botón disparador, cuando detenemos, inmovilizamos un instante muy concreto e irrepetible. Espacialmente fraccionamos, elegimos, extraemos, cortamos una porción de extensión que nos rodea. En un instante resumimos la realidad que tenemos ante nosotros en un momento muy determinado.

Como explica Cartier-Bresson en su célebre frase: “Para mí una fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una

³⁴ DUBOIS, Philippe. *Ibid.*

parte del significado de un hecho y, por otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho. Fotografiar es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira”³⁵.

El acto de fotografiar se podría considerar así, en el sentido fuerte de la palabra, un acto radical de corte único y singular de espacio-tiempo, ya que, aunque esta acción pueda repetirse, nunca se daría la misma circunstancia. Este gesto de fraccionar la realidad, no podemos olvidar que se realiza a través del encuadre. Es el propio marco que impone el encuadre fotográfico, el que establecerá la dimensión y la superficie del corte. En el momento de encuadrar establecemos los límites que dibujarán la línea por la que efectuaremos dicho corte. El encuadre es, por así decirlo, como el patrón por el cual, recortaremos la realidad ilimitada que tenemos ante nosotros para convertirla en otra muy distinta en la que operarán otros elementos y en la que se tendrán que abstraer los originales. El marco que constituye el encuadre fotográfico, definirá la imagen creada y el propio corte de la realidad pero también hay que considerar que el corte que realizamos al fotografiar determinará definitivamente el carácter inherente de la imagen resultante.

Otra de las características del corte fotográfico es que es un espacio a tomar, una selección y sustracción que opera en bloque, es decir, el espacio fotográfico, a diferencia del espacio pictórico, es un espacio que no está dado y que no se construye.

³⁵ CARTIER-BRESSON, H. *Fotografiar del Natural*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 2003. p. 35

Una fotografía es el registro de lo que hacemos de manera indiscriminada de toda la información “bruta” que se encuentra en el campo visual. Creamos una imagen global. Podemos introducir o dejar fuera de campo ciertos elementos pero la elección no es del todo selectiva. Existen muchos elementos, a no ser que construyamos la escena a fotografiar, de manera muy minuciosa, que se “colarán en nuestra imagen sin que podamos dejarlos fuera de ella. De este modo estamos creando una imagen global, realizamos una impresión simultánea de todas las partes que entran en dicha imagen.

En este sentido hay, por poner un ejemplo, una clara distinción entre la fotografía y la pintura. Lo que podría equivaler, con el acto de corte, al encuadre fotógrafo, en pintura, sería el proceso de composición de la imagen, allí donde se inscribe la imagen sensible a la luz de golpe y en toda su superficie, la tela del pintor va recibiendo progresivamente la imagen que se constituye lentamente, con la posibilidad para el pintor de intervenir y modificar a cada paso del proceso de creación de la imagen. Para el fotógrafo sólo hay una elección, una elección única, global, indiscriminada. Más tarde, después del corte, sí son posibles nuevas elecciones o las manipulaciones que se consideren oportunas, de la imagen obtenida pero justamente, tratándola de un modo que tiene que ver más con el proceso pictórico.

Por último, referente al acto del corte fotográfico, en el momento en el que miramos la realidad que nos rodea, vemos que los objetos y las formas que observamos, no se encuentran aisladamente, sino más bien las encontramos amalgamadas unas con otras. Como consecuencia de ello,

en fotografía es más complejo representar las formas de manera aislada, a no ser que se trate de imágenes que contengan muy pocos elementos en su composición o en caso que se componga, tal y como se hace por ejemplo, en la fotografía publicitaria (como ya he mencionado anteriormente), muy detenidamente la imagen. Dejando atrás los ejemplos de composiciones de la imagen minuciosamente estudiadas para fines muy concretos, se podría decir que, para que el conjunto de las formas que vemos y que captamos a través de la fotografía, sean más comprensibles y más eficaces para nuestra composición, podría ayudar, en el momento de encuadrar, que establecer ya en ese momento, a modo de boceto, una jerarquía entre las diversas formas representadas, ya que éstas no se ven como un todo indiferenciado, sino como unidades independientes. Como señala Dubois, “más allá de toda intención o de todo efecto de composición, el fotógrafo, de entrada, siempre corta, da un tajo, hiere lo visible. Cada vista, cada toma es ineluctablemente un golpe de hacha que retiene un trozo de real y excluye, (rechaza), despoja el entorno (el fuera-de-marco, el fuera-de-campo...)” ³⁶. Para que ese “trozo” de realidad se haga más comprensible fuera de su contexto, debemos establecer ya en nuestra mente, a través de nuestra imaginación y de la abstracción, las relaciones de los elementos que la componen en el propio momento del corte a través de un encuadre, aunque gran parte de este proceso, se realice sin ser del todo conscientes de todas las articulaciones que se establecerán, finalmente, en la imagen.

³⁶ DUBOIS, Philippe. *Ibid.* p. 158

EL MARCO COMO LÍMITE

Cuando encuadramos estamos estableciendo unos límites a la realidad que queremos fotografiar: los límites del cuadro que definen la imagen o, dicho de otro modo, el cuadro que determina dónde acaba el espacio de la imagen.

El espacio fotográfico mantiene una estrecha relación con el marco de la fotografía y la composición de la imagen. El marco caracteriza el carácter de la imagen, el tema, el sentido de ésta pero al mismo tiempo, estas características prefiguran el tipo de marco o encuadre. No obstante, no podemos dejar de lado el hecho de que la propia mente determina los horizontes individuales y sociales de la comprensión e interpretación de esa realidad encuadrada.

El cuadro que se constituye a través del encuadre está directamente ligado al material empleado, es decir, el formato que utilizamos al fotografiar o, posteriormente, al formato final que queremos dar a la imagen establecida. Según la elección que hayamos establecido acerca del formato que queramos para nuestra imagen, el cuadro de la misma, tendrá unas dimensiones u otras y esto condicionará profundamente la forma de relacionarse de los elementos de la misma, así como la jerarquía que se establecerá entre ellos.

El límite establecido a través del encuadre está relacionado con lo que, en la Historia del Arte, ha representado el marco. El marco es el encargado de definir los límites de la imagen, es quien la aísla, quien la cir-

cunscribe, quien la designa como tal. Al mismo tiempo, crea la diferencia con los otros objetos que se mantienen fuera de él. Evidencia el borde de la imagen en su soporte físico, por lo tanto, tiene que ver con la imagen como objeto en sí mismo, con su estructura material. El historiador del arte Mayer Shapiro se acerca inteligentemente con su definición sobre el marco como “un cerco regular que aísla el campo de la representación de la superficie circundante” ³⁷.

En relación al encuadre, se podría decir que el marco lo delimita, dota al encuadre de sus dimensiones, de sus características como proveedor de los límites que va a establecer para crear la imagen. El encuadre presenta un marco cognitivo e interpretativo de la realidad. Así, nuestro acto de encuadrar, puede ser concebido como un proceso de operaciones cognitivas, establecidas a través nuestra mirada, que parte de la realidad que es observada para crear una nueva realidad constituida en la imagen.

Representa la frontera física que delimita y separa dos espacios distintos que son el espacio figurado (en el interior del marco), perteneciente al mundo de la imagen, por tanto, al mundo de la representación y el espacio externo (el fuera de cuadro), la realidad tridimensional ilimitada que nos rodea y que además, tiene la particularidad de ser un espacio variable. De esta manera, el marco establece una relación de intermediario entre el mundo de la realidad y el mundo ficticio. La interacción entre el fuera de

³⁷ SCHAPIRO, Meyer. *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Tecnos. Madrid. 1999. p. 32

cuadro y el marco jugará entonces con la significación y la interpretación del mensaje global. El fuera de cuadro influirá en la lectura de la imagen pudiendo hacer referencia directa o indirecta a los elementos que se encuentren dentro de ella. Interesante es la idea de Zunzunegui en cuanto al carácter autónomo que otorga al marco a través del encuadre: “El encuadre funciona como marco autónomo de referencialización espacial otorgando a la imagen la posibilidad de una reestructuración visual del mundo natural en función de coordenadas autónomas”³⁸.

Si nos fijamos en el propio elemento del marco, como objeto, dentro de la Historia del Arte, vemos que éste, a menudo ha sido y es rectangular. Aunque ya aproximadamente en la época del *quattrocento*, el marco representaba el borde de la imagen, éste se adaptaba normalmente a los soportes, las superficies y las arquitecturas que servían de base como lugar de representación. Aun así, el marco rectangular, es una herencia particular del Renacimiento italiano y de la representación en perspectiva. El rectángulo servía de referencia y de guía para construir las líneas de fuga y la ilusión de la tercera dimensión, de la profundidad.

No obstante, no debemos caer aquí en la confusión o la sustitución del concepto de marco con la idea de formato. El formato de la imagen vuelve a ser otro elemento que, igualmente, condicionará la manera de significar de la imagen. Con la elección del diferente formato que queramos emplear, estableceremos el juego de relaciones entre los elementos de la ima-

³⁸ ZUNZUNEGUI, Santos. *Ibíd.* p. 88

gen al mismo tiempo que se expresa una proporción interna del cuadro. Esto es debido a la facultad que implica principalmente, la relación entre dos orientaciones del espacio, la horizontal y la vertical.

Sin embargo, la consideración del límite de la imagen representada, con la realidad exterior de la que procede, es establecida a través del marco de la misma y es por ello que, desde esta perspectiva, se establece la relación directa con el límite que se constituye a la hora de encuadrar.

Interesante es la idea que plantea el Groupe μ sobre el concepto del marco. Para comenzar, intentan alejarse del propio término marco para sustituirlo por una combinación de contorno y reborde (*bordure*), sin duda como consecuencia de la trayectoria de la línea de su pensamiento directamente relacionado con la semiótica. De esta manera, su idea del marco se alejaba de la sensación de materialidad que conlleva o de su necesario anclaje en unas formas volumétricas que ocupaban espacio y tenían espesor. Para este grupo de profesores de la Universidad de Lieja, lo que ellos denominaban reborde “es el artificio que en un espacio dado designa como una entidad orgánica un enunciado de orden icónico o plástico. No obstante, el reborde no se define en ningún caso por su apariencia material, sino por su función semiótica. El reborde es un signo de la familia de los índices. Su significado podría ser glosado de la manera siguiente:

a) Todo lo que está comprendido dentro de los límites del reborde recibe necesariamente un estatuto semiótico.

- b) Este conjunto de signos constituye un enunciado homogéneo, distinto de los que podrían ser percibidos en el espacio exterior a este límite.
- c) La atención del espectador debe enfocarse en este conjunto”³⁹.



John Chervinsky Oranges, Painting on Door. 2011

Incluso aceptando el bastante retorcido concepto basado en el lenguaje semiótico del Groupe μ , cabría criticar la definición ya que, ¿por qué lo que no está comprendido dentro de lo que ellos denominan reborde carece de disposición semiótica?

Ernst Gombrich tiene un estudio muy interesante donde en la descripción de la función del marco, la identificaba con la del borde, dejando un amplio margen de posibilidades: “es el marco o el borde lo que delimita el

³⁹ Grupo μ . Tratado del signo visual. Cátedra. Madrid. 1993. p. 341

campo de actividad tanto para el decorador como para el espectador. El borde o marco puede ser descrito como una interrupción continua que separa el diseño de su entorno. Poco importa cómo se consiga esta interrupción; puede hacerse mediante un contraste en forma o color, con un cambio de dirección, o incluso con un espacio vacío. Basta que una firme disrupción de la regularidad alerte al espectador. Al descubrir uno de estos campos cerrados esperamos una zona que compense nuestro escrutinio. Una vez sumidos en esta inspección, el borde funcionará como una barrera vista por el rabillo del ojo; nos dice dónde comenzar y terminar y lo hará con una eficiencia tanto mayor cuanto más simple sea la forma”⁴⁰.

En cualquier caso, nos encontramos con diversas visiones acerca del complejo concepto que puede encerrar el poder de límite que establece el marco. Desde la definición de Shapiro hasta la enrevesada descripción del Groupe μ , pasando por la acertada concepción de Gombrich, se han destinado largas y profundas reflexiones acerca de la condición delimitadora del marco en la representación del arte y, de nuevo, debo señalar que no es la función de esta investigación la revisión del propio concepto, aunque no deje de ser apasionante el campo de su interpretación y reflexión.

Volviendo a las capacidades de condición que establece el marco, quería señalar la propiedad que abarca la función de éste, como focalizador hacia la propia imagen, es decir, el marco, facilita la focalización de la atención

⁴⁰ GOMBRICH, Ernst H. El sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Gustavo Gili. Barcelona. 1980. p. 170

del receptor. De esta manera, el marco nos proporciona de forma automática las coordenadas necesarias para que nuestra mirada pueda orientarse y centrarse, en su distinción hacia el resto, en los elementos contenidos en el cuadro que delimita. En relación con el encuadre, podemos decir así, que éste se presenta igualmente como un “sistema cerrado”, que comprende todo lo que se encuentra presente en la imagen, es decir, dentro de él, haciendo referencia a los elementos que quedaron fuera de éste pero introduciendo la posibilidad de recomponer el orden del espacio de la realidad exterior, en un nuevo orden “artificial” lleno de sentido.

EL FUERA DE CAMPO AL ENCUADRAR

Como ya he descrito dentro de este capítulo, refiriéndome al acto de corte, sabemos que el espacio fotográfico implica, entre otras, una relación entre el corte que realiza a la realidad que tiene ante sí, con lo que no aparece en la propia superficie fotográfica, es decir, cuando fotografiamos, forzosamente nos tenemos que relacionar con el espacio que vamos a representar.

Uno de los principales nexos que establecemos con esa realidad es, precisamente, a través del encuadre, el encargado de cortar una porción de un espacio ilimitado ante nosotros. Pero necesariamente, se seguirán manteniendo diversas relaciones, de distinta naturaleza, entre los elementos que se dispondrán dentro del encuadre y los que se han dejado fuera. La realidad fotográfica no es únicamente lo que se encuentra encerrado dentro de la imagen, incluye también los elementos que se han dejado fuera o, dicho de otro modo, el mundo al

que hacen referencia los enunciados visuales continúa más allá de los límites del encuadre. En una frase, Santos Zunzunegui consigue resumir de manera muy explícita las condiciones que se establecen: “De manera automática el encuadre produce una paradójica situación de globalidad en tanto que aísla y define un enunciado, acompañada de las correspondientes y necesarias fragmentación y discontinuidad a las que se somete al mundo natural para producir su puesta en discurso visual”⁴¹.

Vemos, por tanto, que el espacio fotográfico relaciona la representación del espacio con lo que hay externo a la propia imagen. Retiene un trozo de lo real y excluye el resto. Anteriormente describía que el acto fotográfico procede en lo esencial precisamente, del gesto de corte de la realidad y, como ya comenté, el encuadre, es el encargado de dibujar el patrón de este corte. En el sentido amplio, se puede afirmar rotundamente que el encuadre determina un campo, el lugar donde va a tener lugar la representación pero, al mismo tiempo, todo lo que va a estar fuera de él.

Sabemos, cuando observamos una fotografía, que la realidad no se limita a lo que hay dentro del encuadre, es decir, al espacio de la representación, sino que continúa fuera, por lo que los límites de éste, se hacen más débiles y, estas “debilidades” dependen de la propia composición de la imagen.

⁴¹ ZUNZUNEGUI, Santos. *Ibíd.* p. 84

El acto de encuadrar es un acto de selección del espacio (entre otras cosas). Lo que se ve en el encuadre es lo que está “en campo”, lo demás queda “fuera de campo”. Fuera de campo es todo aquello que el espectador cree que está fuera del encuadre, lo que supone que existe, esos elementos que no vemos, afectarán, sin embargo la manera de significar de nuestra imagen.

Por otra parte, el fuera de campo es aquello que el espectador cree que existe fuera del encuadre basándose en la información de lo que ve dentro del cuadro o, desde el punto de vista de la composición de la imagen, el conjunto de elementos que sin estar incluidos en el campo se relacionan en él imaginariamente para el espectador. De esta manera, la comprensión e interpretación del campo visual presupone siempre la existencia de un fuera de campo, que se le supone contiguo y que lo afirma y el espectador, se convierte en constructor directo de la imagen al mismo tiempo que la observa.

El límite del soporte mismo nos va a llevar a completar imaginariamente el campo representado por un espacio más amplio no percibido. Como se ha visto en el bloque dos, destinado al proceso perceptivo, tendemos a completar las formas, los objetos, incluso las situaciones que no están cerradas desde el punto de vista compositivo. De esta manera, como receptores, desplegamos nuestra mirada por los bordes de la imagen y allá donde los elementos estén incompletos, los concluiremos a lo largo de los alrededores de ésta, estableciendo así, complejas relaciones entre ellos, a través de nuestra imaginación y de nuestros procesos perceptivos. A este nivel vemos, cómo somos capaces de reconstruir una forma determinada o incluso una situación, cuando están incompletos a causa del corte que

ejerce el encuadre. El corte brusco de un objeto, o de una persona que aparece en la imagen, sugiere la continuidad espacial más allá de los bordes del encuadre.

En este sentido, cuando fotografiamos, deberíamos considerar igualmente importante lo que rechazamos, dentro de los elementos visuales que nos rodean, ya que éstos también determinarán la propia forma de significar la imagen. Vemos así que todos, a final, todos los elementos ejercen sobre nosotros cierto grado de influencia.

Las formas de representación del fuera de campo en fotografía y sus significaciones pueden ser muy variadas. Hemos visto que la representación fotográfica se caracteriza por ofrecer un campo visual fragmentado, pero que oculta, al mismo tiempo, su naturaleza discontinua, de tal manera que el espectador no percibe la naturaleza artificial de la construcción visual.

Es bastante empleado y conocido ya, del lenguaje proveniente del mundo del cine, el término del *off*. *Off* es la abreviatura de *off-screen* o fuera de pantalla. El cine es lo que vemos en la pantalla y lo que, durante el rodaje, vemos en el visor de la cámara. Sin embargo, lo que está en la pantalla (dentro) se trabaja en relación con lo que no está dentro de ella. Se podría decir, de esta manera, que entre campo y fuera de campo existe un vínculo bastante fuerte. En la fotografía, este “fuera de campo”, igual que en el cine, y en general, en las artes plásticas, es tan influyente como los propios elementos que componen la imagen que hemos creado.

Nuestra forma de mirar a través del visor de la cámara fotográfica no es exactamente igual a cómo lo hacemos con una cámara de cine o de vídeo pero nuestra actitud ante esa realidad en movimiento, es muy parecida.

Vemos que la actitud al enfrentarse a los elementos tiene en cuenta tanto a los que vamos a elegir como a los que no. Kundera decía en *El libro de la risa y el olvido* “Todos estamos presos en una concepción fija de lo que es importante y lo que no lo es, nos centramos en la importancia de las miradas ansiosas, mientras que, a hurtadillas, a nuestra espalda, lo insignificante libra su guerrilla que acabará por cambiar subrepticamente el mundo y saltará por sorpresa sobre nosotros” ⁴².

⁴² KUNDERA, Milan. *El libro de la risa y el olvido*. Seix Barral. Barcelona. 1993. Citado en Villain, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1997. p. 15

BLOQUE 3.3

LA REALIDAD DE LA IMAGEN OBTENIDA A TRAVÉS DEL ENCUADRE Y LOS ELEMENTOS QUE LA CONSTITUYEN

Después de haber abordado, en primer lugar, la relación que se establece con la realidad que vamos a encuadrar y en segundo, los componentes que se generan y articulan para elaborar el propio encuadre, nos encontramos con la realidad de la imagen, es decir, la representación, aquel lugar, aquella superficie, en la que los diferentes elementos de significación se van a organizar, a través de distintas jerarquías, formando estructuras para dotar a la imagen de su significación. En este capítulo genero un recorrido que pasa a través de la representación al terreno de la composición para describir las relaciones que se establecen entre los diferentes elementos de significación y finalmente, terminar con la descripción de los mismos y sus mecanismos. Una de las claves de esta investigación es, precisamente, la consideración del encuadre como elemento de significación.

Si queremos construir un mensaje visual, si queremos ser conscientes de los elementos que entran e interactúan en ese mensaje, de alguna manera habrá que conocer, o por intuición o a través del aprendizaje visual, cómo funcionan. Es decir, para poder controlar realmente lo que queremos representar y cómo, el compositor visual debe comprender los complejos procedimientos que tienen lugar en la imagen y a través de ese conocimiento aprender a influir en la respuesta mediante las posibilidades que ofrecen la propia técnica visual.

La imagen que vemos en nuestro soporte constituye una nueva realidad que hemos construido a través de nuestras proyecciones y expectativas personales pero también a través de una técnica y un soporte muy concretos que van a hacer siempre una referencia directamente física de su origen.

En este capítulo quiero analizar esas estructuras, esos elementos que existen en la composición y que se organizan para darnos una significación más o menos concreta. Estos elementos funcionan, a veces, con leyes perceptivas, otras veces, tratados de forma individual, significan realidades totalmente diferentes.

Los elementos aislados, se liberan de una totalidad, constituyendo una realidad autónoma, aislada de cualquier coherencia anterior. De esta forma, lo que surge es un funcionamiento propio de la imagen fotográfica. Por otro lado, el marco o la acción de enmarcar, consigue o favorece la condensación de la imagen sobre sí misma. La imagen, esa nueva realidad, obedece a una lógica muy particular. La composición interna del mensaje visual es uno de los ejes plásticos de la imagen y no hay que olvidar, que en el caso del lenguaje fotográfico, está estrechamente ligada al marco y al encuadre.

Es por ello que he desarrollado un recorrido por los diferentes elementos de significación y elementos visuales de la imagen, sin querer elaborar una lista cerrada de los mismos o ceñirme a un nivel enunciativo concreto. No tiene ningún sentido en una investigación que trata sobre el encuadre, el análisis profundo uno por uno, de dichos elementos, esto sólo alejaría la propia idea que está detrás de este trabajo y podría llevar a la confusión. No obstante, partiendo del concepto de que es a través del encuadre donde se va a generar el espacio donde dichos elementos se estructurarán para dar significación a la imagen, sí es oportuno la descripción de estos mecanismos. Al fin y al cabo, el propósito es entender cómo funcionan los elementos dentro de la imagen, su organización interna en relación al

encuadre, situando a éste como un elemento de significación dentro de la representación fotográfica.

En la elaboración del análisis de los distintos elementos de significación y su distribución en diferentes niveles metodológicos, como se puede suponer, este planteamiento surge en buena parte de otras propuestas ya existentes. Sería muy presuntuoso pretender, a este nivel, desarrollar una propuesta “inédita” o completamente novedosa, como si tamaña empresa fuera posible después de todo lo que se ha escrito sobre análisis y teoría de la imagen.

Tampoco es la intención del tema de este trabajo, como ya he mencionado, el análisis profundo de cada uno de los elementos de significación de la imagen fotográfica y mucho menos la descripción y análisis de los *elementos morfológicos* que la componen. Para ello existen textos centrados en el propio análisis de la imagen desde un punto de vista teórico, algunos de ellos muy acertados, donde destacaría la aproximación y análisis del profesor Justo Villafañe.

Aun así, en esta aproximación al tema del encuadre fotográfico como proceso en el que se ven inscritos varios mecanismos, es necesario acercarse a los elementos compositivos de la imagen, constituidos precisamente, a través y durante el acto de encuadrar para la significación de la misma. Por ello, procederé a la exposición de dichos signos o elementos plásticos de la imagen, ya que a través de ellos y de su análisis,- y como consecuencia del propio acto de encuadrar- se compondrá la imagen fotográfica para su representación.

Por supuesto, estos elementos, en la mayoría de los casos, se distribuyen a lo largo y ancho de las diferentes disciplinas de la imagen pero es cierto que algunos de ellos están más orientados a definir el propio lenguaje fotográfico debido a sus propios orígenes y características técnicas. Por tanto, procederé a separar los signos plásticos en dos grupos, aquellos generales, que nos encontramos en la pintura, escultura, etc. y aquellos más característicos del lenguaje plástico que define las características del texto fotográfico.

Quiero dejar constancia de la naturaleza orientativa y provisional de esta propuesta, consciente de los peligros que conlleva una concepción demasiado generalista. Aun así, la propia propuesta en sí, dentro del contexto que esta investigación conlleva, es decir, la aproximación al término del encuadrar fotográfico, es ya un planteamiento que profundiza en este terreno, siempre obvio a la hora de hablar de fotografía pero muy olvidado, a la hora de su propio análisis hecho bastante sorprendente, dada su importancia en la elaboración de la imagen fotográfica.

El origen de la escasez de estudios y el precario estado en el desarrollo de investigaciones en torno al encuadre, es algo que no ha dejado de sorprenderme en todos los años que han acompañado esta investigación y, desgraciadamente, como ya expongo en la introducción, ha dificultado mi investigación en este terreno. En mi opinión es necesario que el estudio de la fotografía se despliegue a través del estudio riguroso de las condiciones del propio texto fotográfico y a eso intentaré aproximarme lo más posible con este trabajo.

El análisis de la imagen fotográfica y de los elementos de significación que la componen, se enfrenta a una serie de riesgos. Uno de los más notorios es el hecho de la relación de analogía que mantiene con la realidad, un hecho que la revela ya dentro de ese especial estatuto. Existen numerosos elementos plásticos como el color, la línea, la textura, etc. que son, a menudo, al mismo tiempo elementos con un fuerte grado de significación específica en el campo de la expresividad de la imagen o elementos connotativos, como analiza Marcial Felici.

Por otra parte, una concepción o análisis cerrado de estos elementos puede llevar a olvidarse del fin último de todo análisis: la búsqueda de la comprensión y de la intención de la propia imagen. Por ello, conlleva asumir que nos encontramos por un lado con la intención del autor con su naturaleza objetiva, su enunciado, su esencia y nuestra interpretación, totalmente independiente a lo anterior.

LA REPRESENTACIÓN Y SU CONTEXTO

Una investigación que trata sobre el campo de la fotografía se inscribe ya dentro del mundo de la representación, habiendo dejado claro, desde el inicio de este trabajo, que el interés de esta investigación se centra esencialmente en el ámbito de la fotografía artística.

De tal modo, nos movemos en el campo de la representación, es decir, en el terreno de la creatividad, la intelectualidad, la imaginación, la intencionalidad del autor, pero también en el ámbito de los signos, entre otros. Representar conlleva una intención y una acción aunque posteriormente

sea el espectador el que saque sus conclusiones del resultado obtenido. Por supuesto, en el campo de la representación se inscriben muchos mecanismos. Santos Zunzunegui plantea una definición, en mi opinión muy acertada, sobre lo que conlleva el acto de representar “...representar se identifica con situar semejanzas de algo ante la mente o los sentidos, la representación, tal y como la entiende la filosofía clásica, se plantea como una función del lenguaje en general, de ofrecer de nuevo pero transformado en signo lo que ya existe en la vida o imaginación” ⁴³.

Está claro que sobre la representación influirán los aspectos psicológicos del creador, la mirada, las intenciones, las creencias, lo aprendido, las sensaciones, las vivencias... Un cúmulo de mecanismos que se activan al mismo tiempo durante el proceso de la representación, sin que seamos necesariamente conscientes de todos ellos y de las articulaciones que se generan entre ellos. Por otra parte, ya hemos visto que el orden visual, en sentido general, está impuesto por nuestra percepción. Normalmente se constituye una imagen natural a partir de nuestra percepción conceptualizándola posteriormente, es decir, no podemos dirigir de una manera totalmente controlada todas nuestras elecciones con un fin, sino que esto ocurre de una manera natural, aunque se encuentre bajo las direcciones de nuestro intelecto. Como define Justo Villafañe, “...las representaciones son un modelo de la realidad donde el creador, restituye las características que se consideren más pertinentes de ésta” ⁴⁴.

⁴³ ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra. Madrid. 2007. p. 57

⁴⁴ VILLAFÑE, JUSTO. *Introducción a la teoría de la imagen*. Ediciones Pirámide. Madrid.

De este modo, el propio hecho de representar toma como punto de partida la realidad o mejor dicho, la apariencia de la realidad que nos construimos a través de nuestros mecanismos perceptivos, incluso cuando la representación se mueva dentro de los ámbitos de la abstracción. La abstracción puede formar parte igualmente, de la realidad o de la naturaleza que tenemos ante nosotros. En cualquier caso, es la apariencia de las cosas las que nos brinda el referente para su traducción en la representación posterior y, en el caso del lenguaje fotográfico, esta relación con su referente está estrechamente asociada. Aun así, a pesar de la inmediata relación que se establece entre la fotografía y su referente, a pesar de los innumerables textos que tratan del carácter mimético que se origina en el propio lenguaje fotográfico con la realidad que representa, en el campo de la representación, es hora de ser conscientes de que la imagen, a pesar de su carácter mimético, en ningún caso, significa una traducción automática de la realidad, sino una traducción de la realidad que representa ⁴⁵.

Una vez que aceptamos o asimilamos este concepto como punto de partida (ha costado muchos años y muchos debates a todos los niveles, tanto teóricos como prácticos), debemos ser conscientes del carácter codificador del lenguaje fotográfico.

En primer lugar nos damos cuenta que nos estamos moviendo en el terreno de la representación bidimensional, es decir, la imagen fotográfica

reduce las tres dimensiones de la realidad que representa en dos, en una imagen plana. Por otro lado, sabemos que numerosas propiedades que definen la realidad que nos rodea y que podrían emplearse igualmente como elementos para su representación o directamente como elementos de significación, son suprimidos por el texto fotográfico. Cuando fotografiamos eliminamos información sobre los olores, los sonidos, el gusto, etc. Estos elementos no podrán estar presentes para la creación de significación de la imagen fotográfica. Incluso en el ámbito del color se produce una transcripción de la realidad, siendo muy evidente en el caso de la fotografía de blanco y negro pero igualmente presente en el caso de la fotografía en color, estando siempre esta propiedad unida a los resultados de materiales técnicos que se empleen para su función. Por último, no se puede dejar de lado el carácter de instantaneidad que ofrece la imagen fotográfica, es decir, el carácter estático de ésta.

Por otra parte, esta circunstancia tan apegada al hecho fotográfico puede, sin embargo, jugar en contra del significado del mismo. La acción de reconocimientos implica siempre una relación muy directa con la realidad. Pero cuando lo que pretendemos crear es un mensaje más personal o más alejado de las apariencias de la realidad que queremos representar, ese reconocimiento puede llegar a obstaculizar dicha intención. El fuerte referente que se establece entre la imagen fotográfica y la realidad, en muchos casos, puede desviar la verdadera significación que se quiera dar en el mensaje o, por decirlo de otro modo, el concepto que se quiera otorgar a la imagen creada. Quizá el ámbito donde más se pueda presentar esta condición, es en el campo de la fotografía conceptual, donde en muchos

casos, el mensaje personal del artista es más fuerte que el propio referente hacia la realidad, aunque hagan uso de ella.

Aunque la apariencia de muchos de los elementos de significación de los que se parta, incluso en este campo de la fotografía, tengan su origen directo en aquellos que proceden de la realidad que representan, es importante pensar que si sabemos realizar concretamente nuestras elecciones, de alguna manera estamos encaminando nuestras ideas. Es cierto que este hecho dificulta, en cierta medida, la propiedad de otorgar un carácter más personal por parte del creador, en la representación como pasa, por ejemplo, en el caso de la pintura. Aun así, se cuenta con numerosos elementos de significación para la representación, entre otros, la propia decisión del encuadre, que harán que se sea posible, a pesar del fuerte carácter mimético de la imagen fotográfica con la realidad, la asociación de un carácter o estilo personales ligados al autor de dicha imagen.

Uno de los elementos específicos que tenemos para especificar nuestra representación, dentro del lenguaje fotográfico, es el encuadre. No sólo definimos a través de éste lo que queremos dejar dentro o fuera de la imagen, sino establecemos directamente a través de los márgenes que impone y del corte de la realidad que representa, un nuevo suceso, que tiene lugar en la imagen obtenida. El encuadre define por un lado nuestra posición hacia esa realidad, como ya hemos visto, una posición física, el punto de vista. Por otro, nuestro posicionamiento psíquico ante esa realidad que queremos representar y en este caso, es el encargado, al igual que la toma de otras decisiones en esta dirección, de nuestra manera de representar, es decir, nuestro estilo o por decirlo de otra manera, nuestro lenguaje per-

sonal. Se podría decir entonces, que entre otras cosas, el encuadre puede llegar a definir el modo de representación que hace de la imagen un objeto característico del propio autor de la misma.

En un medio como la imagen fija, es necesario que sean los elementos que están contenidos dentro del marco, los que creen la significación, por lo tanto, este límite obtenido como resultado del propio acto de encuadrar, será, entre otros mecanismos y decisiones, el encargado de definir la significación de la imagen creada.

La representación obtenida entonces, después de todo el proceso de elección, situación, sensación y encuadre, va a incluir una serie de elementos plásticos que formarán la nueva realidad de la imagen. Al mismo tiempo, entre dichos elementos de significación, se establecerán nuevas relaciones o estructuras de significación. Es decir, en esa nueva realidad que hemos creado, se van a producir nuevas conexiones, un nuevo lenguaje lleno de significaciones creadas a través de elecciones muy precisas y, al mismo tiempo, de elementos surgidos del azar. Es por tanto, esa relación que se va a establecer entre los elementos de significación obtenidos dentro del cuadro, cómo se va a definir la representación o como señala Villafañe, a través de los elementos plásticos y su sintaxis ⁴⁶.

Dejando atrás el valor de la fotografía como representación de la realidad nos tenemos que preguntar cómo funciona esa nueva realidad que

⁴⁶ VILLAFAÑE, Justo. *Ibid.*

hemos creado, qué conexiones se desempeñan ahora dentro de esa nueva estructura o qué factores externos e internos condicionan nuestro mensaje visual. No quiere decir que no nos hayamos planteado muchas de estas cuestiones antes o durante el acto de la toma pero sí es cierto que una vez obtenida la representación, el análisis de los elementos que la componen y la comprensión de las relaciones que se establecen entre los signos de significación de la misma, nos pueden aproximar, por una parte, a saber dirigir mejor dichas determinaciones para poder ser más conscientes de su empleo a la hora de significar la imagen y, por otro, a entender de forma más consciente algunos procesos que tendrá que llevar a cabo el espectador de la misma, es decir, a interpretar nuestra representación.

RELACIONES ENTRE REPRESENTACIÓN E INTERPRETACIÓN

Todos los elementos que componen la imagen, así como la relación y las jerarquías que se establecen entre ellos, contribuyen a elaborar el sentido de la representación. Cuando observamos una imagen descubrimos una especie de ordenación del conjunto de las distintas formas que la integran. La mayoría de los elementos que componen este conjunto no se representan de forma fortuita o involuntaria, sino como una forma intencionada de distribuir esas estructuras. Incluso cuando la intencionalidad del autor sea la arbitrariedad, aparecerán muchos de esos elementos de forma deliberada a causa de las propias decisiones, aunque veleidosas, del propio autor. Una vez realizada la imagen parece como si esa composición fuera “impuesta” de alguna manera, cuando la observamos, ya que, lo que aparece en dicha representación, no aparece así cuando miramos directamente la realidad, la cual parece más bien como un flujo en desorden. Es decir,

se ha creado una nueva realidad donde imperan otras reglas internas entre los elementos que la componen, la realidad de la imagen, que se tendrá que enfrentar a las millones de interpretaciones, tantas como observadores, que se obtendrán de ella.

Sea lo que sea lo que queramos representar con nuestra imagen el sentido que queramos darle vendrá determinado por la apariencia de los elementos que la componen en el momento de ser plasmados para, posteriormente, ser interpretados por el espectador. Y así, nos encontramos ante una nueva realidad, la de la imagen, cuyos elementos, dentro de un marco determinado obtenido por una parte, por el formato empleado y por otra, por el acto de encuadrar, van a relacionarse en estructuras. Es precisamente toda esta actividad e interrelación dentro de los márgenes impuestos por el encuadre, la que va a dar las diferentes posibles significaciones a la imagen misma, de manera ya independiente de su propia procedencia original.

Cuando observamos, en el caso que nos interesa, una fotografía, nos preguntamos entonces ¿qué aparece o qué ocurre en ella?, ¿qué representa?, ¿qué importancia tiene éste u otro elemento que aparece en ella?, ¿qué significa?, ¿cómo se expresa?, ¿cómo está hecha?. A simple vista, estas preguntas parecen muy simples y muchas de ellas nos las hacemos casi de forma mecánica, sin reparar mucho en ellas mientras observamos, pero el análisis de cada elemento por separado ayuda tanto al fotógrafo como al espectador a reflexionar sobre lo que muestra/lee, cómo lo muestra/lee y por qué.

Pierre Bourdieu señala la relación que se establece entre la fotografía y su propio uso “La fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común de todo un grupo. (...) Comprender adecuadamente una fotografía (...) no es solamente recuperar las significaciones que proclama (...), es también descifrar el excedente de significación que revela, en la medida que participa de la simbología de una época, de una clase o de un grupo artístico” ⁴⁷.

No podemos olvidar que hoy en día, la imagen fotográfica “presupone” la utilización de ciertas reglas de representación que son accesibles a todos. Este hecho hace que cualquiera piense que puede entender el mensaje fotográfico y mucho más en la actualidad, donde la accesibilidad de la fotografía, no sólo ha provocado que cualquiera sea capaz de leerla con facilidad (lo que no quiere decir que sepa entenderla), sino igualmente, de realizarla. Siendo más o menos conscientes de las reglas o estructuraciones que se establecen en la imagen fotográfica, sabemos que algunas de éstas dirigirán la propia percepción de la imagen, es decir, provocarán en el proceso de observación, actitudes que serán necesarias a la hora de decodificar el mensaje visual. Pero igualmente, existirán otras reglas que serán puramente contextuales, esto quiere decir que realmente responderán a estrategias que estarán más bien dirigidas por una intención o un comunicado específico. De esta manera, como señala Villafañe, el obser-

⁴⁷ BOURDIEU, Pierre. Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Gustavo Gili. Barcelona. 2003. p. 44

vador extraerá un equivalente estructural de la realidad que representa la imagen, es decir, un esquema icónico compuesto por los elementos de la imagen como modelos de los elementos reales ⁴⁸.

Sin duda alguna, no podemos no interpretar, al menos en el nivel mínimo de la significación. La interpretación de lo que observamos es algo intrínseco a nuestra naturaleza. El mismo hecho de observar conlleva la interpretación, es nuestra manera de relacionarnos con nuestro entorno y de aprender de él. Una de las varias definiciones que apunta el diccionario de la lengua española para el significado de interpretar, concibe esta acción como el hecho de concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad ⁴⁹. Para ello tenemos sistemas de descodificación heredados, al mismo tiempo en el que disolvemos el mensaje de la representación dentro de otros códigos que se mueven en el campo de lo social, cultural o políticamente aprendido. Intensificar el sentido de la observación, la sensibilidad hacia los elementos plásticos y hacia la dimensión de las herramientas icónicas, no puede sino ayudar a alcanzar con mayor profundidad la fuerza de los mensajes visuales. En este sentido, según señala Martine Joly, “...para descifrar imágenes se requiere toda una actividad mental nada despreciable y se necesita una aprendizaje que, si no se lleva a cabo a tiempo, bloquea la lectura y la comprensión de las imágenes” ⁵⁰.

⁴⁸ VILLAFañE, Justo. *Ibid.* p. 33

⁴⁹ Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

⁵⁰ JOLY, Martine. *La imagen fija*. Editorial La Marca. Buenos Aires Buenos Aires. 1999. p. 98

Existe, por tanto, la necesidad, recordando que en todo acto de percepción entran en juego una serie de leyes preceptivas de carácter innato, de organizar todos los estímulos en totalidades racionales, como apuntaron los gestaltistas ⁵¹. Así que tendemos a reducir la tensión, a racionalizar el espacio, a resolver las confusiones, a buscar explicaciones... Todo esto parece predominante en las necesidades de los humanos. Esta capacidad que tienen nuestros estímulos para organizar el espacio representado funciona, en la mayoría de los casos, de manera intuitiva ya que nuestro organismo tiende a buscar un estado de resolución, de sosiego y, por tanto, de armonía.

Por tanto, al observar una representación se van a activar, al mismo tiempo, mecanismos para descifrar ese nuevo mensaje visual. Al cerebro es imprescindible suministrarle un buen material visual para que las operaciones que tenga que realizar tengan éxito, es decir, que el estímulo pueda ser reconocido y comprendido. Sí es así, podemos afirmar de esta manera, que nuestro mensaje está bien construido. Aunque nuestra imagen se aleje claramente de los elementos reales, nuestro ojo y nuestro cerebro, es decir, nuestro sistema perceptivo, siempre va a reconocer ciertos elementos y podrá así activar las conexiones necesarias para que, de alguna manera, se descodifique el mensaje.

⁵¹ WERTHEIMER, M. Principios de organización perceptual. Ediciones Tres. Buenos Aires. 1960

Al observar una imagen nuestro ojo va a seguir, para efectuar el reconocimiento de los elementos estructurados en ella, una serie formas, de tensiones y de direcciones establecidas entre los diferentes planos que se establecen en la representación dentro del encuadre establecido. Ya he mencionado en el segundo bloque de esta investigación, las técnicas de seguimiento del ojo como el *eye tracking*, encargadas de medir nuestros movimientos oculares. La mirada busca, de primeras, el equilibrio en cualquiera de sus acciones perceptivas. Esta búsqueda o esta necesidad pueden ser también utilizadas con un efecto a la inversa; empleamos composiciones desequilibradas para crear tensión, incomodidad, a nuestra mirada. Ocurre que, partiendo de este principio, cuando el equilibrio es imperfecto, la composición puede aparecer como una fase más del proceso de elaboración, es decir, como si no estuviera terminada o fuese confusa en su intencionalidad final. El resultado de esto es la aparición de varias “posibles” opciones visuales donde la composición se torna ambigua y, por tanto, proporcionará dificultades a la hora de su decodificación. Pero este resultado es, de igual modo, muchas veces la intencionalidad del compositor y si es consciente de ello, sabrá disponer los elementos para dicho efecto.

Por otra parte, la imagen posee unos caracteres propios, que en muchos casos, son independientes de la realidad que reproduce. No hay necesariamente, a pesar de la estrecha relación que existe entre la imagen fotográfica y la realidad, una simetría o una equivalencia entre los valores del acontecimiento que representa. Para explicar esta idea, Joan Costa pone un buen ejemplo; compara en dos casos esta relación causa efecto defendiendo que de un suceso excepcional puede llegar a obtenerse una imagen

mediocre, mientras que, al contrario, si nos encontráramos ante un suceso quizá sin tanta importancia o impacto visual, podríamos llegar a lograr imágenes excepcionales ⁵².

Aun así, nuestra decodificación de la imagen es más natural y más instantánea en relación con la imagen fotográfica ya que sus elementos son directamente sacados e inscritos de la realidad. Quizá sea este parecido de la fotografía con su antecedente de la realidad lo que haga que, de manera más o menos inconsciente, nos fijemos, a primera vista, menos en las estructuras internas de la imagen obtenida, ya que concentramos más nuestra mirada y nuestro entendimiento en el reconocimiento de los elementos y de las distintas situaciones que aparecen en la representación. Aun así, nuestra mirada es susceptible de ser educada y a través de este aprendizaje, sabremos identificar, leer y comprender mejor los mecanismos internos de las imágenes y, de este modo, acercarnos a realizar las interpretaciones oportunas más cercanas a la intención del autor o incluso sacar nuestras propias conclusiones con la seguridad de conectar, de alguna manera, con el sentido interno de la imagen.

LA COMPOSICIÓN EN RELACIÓN AL ENCUADRE

En la mayoría de los escritos técnicos de fotografía, cuando se aborda el tema del encuadre, se comienza a hacer un despliegue de apuntes que en realidad hacen referencia a la propia composición de la imagen. En

⁵² COSTA, Joan. La fotografía: entre sumisión y subversión. Trillas. México. 1991. p. 94

muchos de ellos, he visto repetidas veces, de manera perpleja, la propia definición de encuadrar equivalente al proceso de componer. Quizá haga falta en una tesis dedicada a explicar el proceso de encuadrar y a señalar los distintos ámbitos en los que se desarrolla dicho proceso durante el acto de la toma fotográfica, afirmar con rotundidad que encuadrar no es componer. Añadir de manera clara, para disociar ambos términos y actos pertenecientes al proceso creativo, que la composición de la imagen, vendrá dada a través del acto de encuadrar, pero son dos procesos muy distintos cuyo origen, la representación, puede ser un punto de partida común, pero cuyo proceso difiere en los propios mecanismos del acto fotográfico.

Como hemos visto, el acto de encuadrar conlleva una serie de decisiones que abarcan un proceso anterior al propio acto de la toma. La composición en la imagen fotográfica, es el resultado de esas decisiones y de las relaciones que se establecerán, a partir de éstas, entre los distintos elementos de significación en la superficie de la imagen.

Las diferentes aproximaciones al estudio de la composición de la imagen se han propuesto, a lo largo de la historia, explicar su función, su origen o su manera de significar a través de distintos niveles ontológicos. En muchos escritos de teoría de la imagen se compara la articulación y ordenación de estos elementos que componen las estructuras plásticas, con la organización de las estructuras de oraciones, es decir, con elementos lingüísticos. Nos encontramos así con la denominación de los elementos básicos de

significación dentro del espacio plástico, como *elementos morfológicos*⁵³ o en la aprobación del término *sintaxis de la imagen* correspondiendo a las diferentes formas de relación de dichos elementos significativos.

La importancia que tiene la composición en la consecución de los objetivos del autor al elaborar su propuesta en la representación es evidente y existen importantes y extensos tratados sobre el papel de la composición en las artes representativas, sin embargo, no es objeto de este estudio analizar con detenimiento todos y cada uno de los aspectos que intervienen y que, sin duda, son de gran importancia a la hora de determinar el significado de la imagen. Conviene, no obstante, hacer hincapié en algunas definiciones acerca de la composición y exponer las diferentes perspectivas acerca de su manera de significación. Su descripción puede ayudar a tener una clara idea o simplemente, un abanico más amplio de lo que implica la composición en la imagen ya que el análisis de la imagen permite no sólo descubrir diferentes significados que se encuentran confinados en ella, sino también, explorar sobre nuestra propia relación con las formas de representación de la realidad y, en definitiva, con la propia realidad.

Según Fernando Huertas, la composición de una imagen hace referencia al conjunto de relaciones que se establecen entre los elementos que en ella participan y su distribución en el seno de un espacio sujeto a unos límites físicos y a la acción de las fuerzas visuales que en él se generan. De esta manera, según el profesor Huertas, la sensación que una imagen provoca

⁵³ VILLAFANE, Justo. *Ibíd.*

en el receptor, depende en gran medida, de su composición ⁵⁴. Está claro que cada uno de los elementos que componen la imagen, se encargará de significarla, dentro de las relaciones y las jerarquías que se establezcan junto a los otros elementos que la componen. De esta manera, es fundamental constatar que en una composición no cabe eliminar ningún elemento sin alterar el significado último de la imagen aunque pueda parecer poco relevante en su composición. Por eso es importante adoptar una visión global en el estudio de los elementos compositivos. Y es que son precisamente, las relaciones que se establecen entre los elementos constitutivos de la imagen, las encargadas en dar la significación a la misma.

Para Villafañe “...la composición es el elemento que hace posible que una serie de elementos inertes cobren actividad y dinamismo al relacionarse unos con otros. Cualquier agente plástico tiene un cierto valor de significación en sí mismo” ⁵⁵y continúa, “...la composición es algo más que la selección mecánica de un espacio y unos elementos que lo habitan” ⁵⁶.

Sabemos que cada uno de estos elementos es portador de sus propias cualidades las cuales están encargadas de cumplir unas funciones plásticas determinadas, pero el valor de significación sólo lo obtienen cuando se inscriben en el contexto plástico de la composición. Es a partir de la

⁵⁴ HUERTAS, Fernando. Punto de vista. Una reflexión fenomenológica. Universo Fotográfico [en línea]. Junio de 2001, año III, número tres. [Fecha de consulta: 23 de abril del 2014]. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num3/>

⁵⁵ VILLAFAÑE, Justo. *Ibíd.* p. 177

⁵⁶ *Ibíd.* p. 181

ordenación en distintas estructuras plásticas, las cuales se vuelven a relacionar entre ellas, cuando se produce la significación plástica de la imagen, o dicho de otro modo, la composición es el efecto de ordenación de unos elementos formando estructuras que a su vez se vuelven a ordenar y a estructurar, produciéndose así la significación de la imagen.

Por último, el profesor Rolf Sachsse plantea la composición dentro de dos niveles, por un lado un nivel activo, en el que se desarrolla el propósito dinámico de unión de los distintos elementos de significación y por otro lado, el proceso de reconocimiento de los propios elementos compositivos a la hora de observar la imagen. Según apunta, ambos niveles pueden desarrollarse de manera independiente, al mismo tiempo en el que se muestran elementos comunes dentro de la composición pero esto, en muchos casos, podría llegar a obstaculizar el propio entendimiento de la imagen ⁵⁷.

Sachsse incluye también el marco como delimitador de los elementos significantes de la imagen en el momento de la composición, dentro del cual, se establecerá el reconocimiento dichos elementos y de las diferentes posibilidades de estructuración que se establece entre éstos en la superficie de la imagen pero, al mismo tiempo subraya una relación constituida entre los elementos internos, es decir, aquellos contenidos dentro del marco delimitador y los apartados fuera de éste.

⁵⁷ SACHSSE, Rolf. *Fotografie: vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*. Deubner Verlag für Kunst. Köln. 2003

De esta manera, el encuadre y la acción de encuadrar se convierten en elementos activos de la composición, estableciendo la relación de los componentes de la imagen entre sí a través de los límites determinados por el encuadre, decidiendo así la distribución del espacio en relación con los objetos o determinando el grado de presencia del cuadro en la propia representación. La composición es, por lo tanto, una consecuencia del encuadre que es el que, de manera determinante, proporciona la forma de representación deseada por la acción del fotógrafo.

Otro factor a tener en cuenta en la composición de la imagen, es el orden visual impuesto por el sistema perceptivo humano. Existen, tradicionalmente aceptados, una serie de principios de composición relacionados con la forma de percibir y de sentir del receptor. Uno de los principios básicos es el de la simplicidad. Villafañe afirma, "...la única representación natural, es aquella que asume el orden visual de la percepción y, por tanto, la que tiende a la simplicidad"⁵⁸. El orden visual, el que impone la percepción, tiende por tanto, siempre a la simplicidad, a la búsqueda de equilibrio y la estabilidad. De esta manera, la simplicidad será uno de los puntos de partida del orden visual de la imagen como norma natural existente o como criterio normativo. La tendencia, por parte del ser humano de esta búsqueda, será totalmente determinante a la hora de situar los elementos en la imagen. "La acentuación de la simetría, la repetición de elementos o series, el abandono de detalles discordantes, la

⁵⁸ VILLAFAÑE, Justo. *Ibid.* p. 128

eliminación de la oblicuidad, etc., son ejemplos que ayudan a simplificar los rasgos estructurales de la imagen”, continúa Villafañe ⁵⁹.

En la mayoría de escritos sobre teoría de la imagen se tiende a situar, en la búsqueda y explicación del fenómeno de equilibrio, los objetos más importantes en el centro de la imagen y equilibrar así el espacio que se distribuye a su alrededor. El profesor Fernando Huertas enumera en unos pocos los puntos de máxima atracción visual o interés dentro de la composición en torno a los cuales se organizarán los distintos elementos que, de este modo, influenciarán en la jerarquización de las diferentes estructuras de significación articulando así, distintas líneas de interrelación y estableciendo de esta manera, un orden de lectura ⁶⁰. De todas formas, el equilibrio compositivo tampoco debe entenderse como un valor absoluto, ni siquiera es el único valor que determina el equilibrio global de una imagen.

Los diferentes elementos visuales contenidos en una imagen tienen un peso variable en el espacio de la composición, es decir, que los valores individuales de los elementos siempre son relativos, puesto que el contexto plástico que se crea al componer los modifica. Al estudiar las distintas composiciones de una imagen tenemos, por tanto, que dirigir nuestros esfuerzos no sólo a unir ordenadamente los elementos que la integran, sino en hacerlo con un fin concreto que será finalmente, la significación

⁵⁹ *Ibíd.* p. 134

⁶⁰ HUERTAS, Fernando. *Ibíd.*

específica que queramos dar a nuestra imagen. Para eso es importante el conocimiento y el funcionamiento de estas estructuras de significación. Podemos emplear así, los elementos para dirigir la mirada hacia un punto u otro de la imagen, utilizándolos para establecer relaciones entre ellos y, de esta manera, influir sobre la significación. Las diversas maneras que tienen estos elementos de combinarse entre sí, siguiendo un principio de orden dentro de la composición tendrán, por tanto, como resultado la producción de una determinada significación plástica. De esta manera debemos enfrentarnos a nuestra representación a través de la composición y a las conexiones internas de los distintos elementos para comprenderla.

LA RELACIÓN DE LOS ELEMENTOS DE LA IMAGEN Y LA FORMACIÓN DE JERARQUÍAS DENTRO DEL ESPACIO VISUAL

Cuando observamos una imagen, la mirada flota en busca de la identificación de los elementos que se encuentran recogidos en ella y en las relaciones, en la jerarquía, la estructuración que se establece entre ellos. En un primer grado, descubrimos en la imagen, al margen de su contenido, una ordenación de las formas o de los conjuntos creados por los diferentes elementos de significación. Este conjunto, en la mayoría de los casos, no se representa como un fruto al azar, sino como una disposición, de alguna manera, organizada, una vez se ha creado la representación. En el caso de la fotografía, esta estructuración de los elementos de significación viene dada principalmente, a través del encuadre, el cual es el encargado de delimitar dichos elementos dentro de unos márgenes muy concretos y,

por tanto, de provocar dichas estructuras y jerarquías en relación al marco impuesto por el mismo.



Iwan Kijun. Probleme der Komposition. Dekorative und organische Prinzipien. 1924

Hemos visto que la significación plástica es la suma de todas las relaciones producidas por los elementos icónicos organizados en estructuras según un principio de orden, al margen del sentido del que, ocasionalmente, la imagen es portadora ⁶¹. Del mismo modo que no existe ninguna escala de valores dentro de los elementos de la imagen en sí mismos, es decir, para la significación de la imagen, no se puede formular que unos signos sean más importantes que otros, se puede decir que tampoco éstos poseen unos valores estables de significación ya que ésta depende, sobre todo, de la interrelación que establecen entre ellos. Los elementos de significación en sí, o dicho de otro modo, cuando intentamos aislar dichos elementos,

⁶¹ VILLAFANE, Justo. *Ibid.*

vemos cómo corresponden a unas condiciones muy determinadas, sin embargo, en relación a los otros y a las estructuras que se generan a través de la ordenación interna de la imagen, dichas condiciones pueden llegar a modificarse. Por tanto, los propios elementos de la imagen no poseen unos valores estables de significación, su actividad depende de la interrelación que se establece entre ellos. Así afirma Villafañe, “...la importancia, de un elemento frente a otros para satisfacer determinada solución icónica, depende siempre del contexto plástico en el que participe dicho elemento”⁶².

Una forma de color claro, por ejemplo, llama más la atención cuando se superpone sobre una superficie oscura, de igual modo que los valores de significación de dicha superficie serán diferentes en relación al contorno de la figura situada sobre ella y así se podrían ir analizando uno por uno todos los elementos en relación uso con otros.

También conviene advertir que, aunque se puedan distinguir dichos elementos en morfológicos o primarios, como el punto, la línea, el color, etc., no quiere decir, que su forma de significar sea simple o más sencilla que en otros elementos. La complejidad por su parte, de cada uno de estos elementos es variable, siempre en relación a los otros elementos dentro de la composición. No es posible que estos elementos tengan valores estables de significación ya que siempre dependerán de las relaciones plásticas que se establezcan y de numerosos factores contextuales.

⁶² Ibid. p. 97

De esta manera, vemos cómo la imagen posee una capacidad estructural de representación para dar significación, presentando, al mismo tiempo, diferentes opciones para restablecer o no el orden visual de la realidad. Al final, la elección sólo dependerá del creador de la imagen, independientemente de las interpretaciones del espectador.

La existencia de ciertas normas connaturales influenciadas por nuestros propios mecanismos perceptivos, estarán presentes tanto en el momento de relacionarnos con nuestro entorno, en el momento de encuadrar, como en el momento de observar la imagen. No podemos olvidar que finalmente, el sentido de cada una de las partes de la imagen o de sus elementos de significación estará determinado, por la idea de totalidad. De esta manera, cuando observamos una imagen fotográfica, ésta aparece como impuesta pero al mismo tiempo de una forma espontánea de representación de lo real, ya que, cuando observamos nuestro entorno, no aparece estructurado tal y como lo vemos en las imágenes, sino como un flujo ilimitado y en desorden.

Tal y como se ha visto en el apartado anterior sobre la composición, sabemos que según las necesidades de nuestro sistema perceptivo tenemos tendencia a organizar los elementos visuales en grupos. Como nos ha señalado la Gestalt y la fisiología de la percepción, el sistema perceptivo humano determina la mayoría de los aspectos de la percepción del orden visual en una imagen, siguiendo las funciones naturales de nuestro fun-

cionamiento y necesidades biológicas ⁶³. Así, los elementos van a organizar estructuras semióticas que constituyen una proyección de nuestras estructuras perceptivas, determinadas a su vez por nuestros órganos y por su manera de funcionar. Por otra parte, el espacio que constituye la imagen debe estar organizado y estructurado en jerarquías para que así puedan establecerse diferentes núcleos de significación que nos llevarán al entendimiento de la representación.

En lo que se refiere a la superficie del cuadro y a los elementos que la componen, se puede decir que el espacio plástico tiene que estructurarse en jerarquías, es decir, la propia superficie de la imagen posee distintas zonas con diferente actividad o intensidad en cada una de ellas, siempre en relación a las estructuras y las dinámicas que se establecen entre los diferentes elementos plásticos y a nuestras propias condiciones perceptivas.

En el caso de la fotografía esta superficie tiene unos límites físicos definidos por el encuadre que a su vez viene determinado por las proporciones del sensor, la película, la placa, etc. La proporción y el tamaño del espacio visual determinará la forma de generación de distintas relaciones, dinámicas y jerarquías de los elementos plásticos. Será dentro de esos márgenes donde se crearán las estructuras que produzcan la significación de la representación. Pero no hay que olvidar que igualmente, sobre el espectador, influirán otros elementos externos a los propios de la imagen, como

⁶³ LACZNY, Joachim, Sarnowsky, Jürgen. *Perzeption und Rezeption: Wahrnehmung und Deutung im Mittelalter und in der Moderne*. V&R Unipress. Göttingen. 2014.

el tipo de iluminación, el tipo de soporte o el emplazamiento mismo de la representación.

Entre las jerarquías que se establecen por medio de los elementos dentro del espacio visual para significar la imagen, existen algunas articulaciones con mayor repercusión sobre el propio espacio, que dirigirán, según sus mecanismos internos, nuestra lectura y, por tanto, nuestro entendimiento de la misma. Me refiero por una parte al equilibrio, al peso dentro de la imagen y a la generación de direcciones sobre la superficie de ésta. Efectivamente, el peso visual de los elementos plásticos y las direcciones que se establecen en la imagen, parecen ser los dos factores generales de los que depende el equilibrio de una composición. Aun así, son muchos los elementos y las circunstancias de la propia imagen las que afectarán al equilibrio de la misma. Pero empecemos por el peso.

Arnheim ya afirmaba que la jerarquización del espacio plástico es producto del peso de cada elemento, aunque existan otros factores que lo afectan ⁶⁴. El peso de los elementos está influido por la ubicación de éstos dentro del espacio visual. En el caso de la fotografía, la importancia o la intensidad que adquieran los objetos visuales dentro de la composición dependerá a la ubicación de éstos dentro del encuadre en relación con los otros elementos visuales que se encuentren en la imagen. La claridad visual en el aislamiento de un elemento afecta especialmente a su mayor peso visual, dependiendo, por tanto, de su ubicación en el interior del encuadre.

⁶⁴ ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. Madrid. 2005

Sabemos que existen zonas en las cuales dicho elemento adquiere más peso compositivo al igual que existen otras donde lo disminuye. Aunque el peso visual dentro de la composición, no es una propiedad constante de los elementos de significación, existen zonas más estables que otras, en las primeras, el peso visual de un elemento disminuye y en las zonas de mayor inestabilidad aumenta. La jerarquización, por tanto, del espacio plástico es producto del peso de cada elemento influenciado por la ubicación de éstos dentro de los márgenes definidos por el encuadre, pero no hay que dejar de olvidar que para que exista tal jerarquización es preciso que todos los elementos se interrelacionen y se distribuyan de tal manera para generar el peso de éstos dentro de la imagen.

De esta manera, sabemos que la mitad superior de una composición no pesa lo mismo que la inferior. Un objeto situado en a parte superior del cuadro, pesará más que en la inferior debido, a la fuerte sensación que tenemos, inevitablemente, de la fuerza de gravedad. En el mundo natural, estamos acostumbrados a que haya más peso abajo que arriba.

Nuestro hábitos nos han acostumbrado a ver el mundo amalgamado y compacto en la parte inferior del campo visual, hasta el punto de sentir que algo situado en la parte de abajo de la imagen, tiene más peso que algo que está en la parte superior.

Si nos movemos, por otra parte, en el eje horizontal del cuadro de la imagen, también nos encontramos con zonas que generan más o menos peso en los objetos visuales. De igual manera que se acepta que un elemento tiene mayor peso cuando más está situado en la parte superior, se podría

afirmar que, dentro del cuadro, la parte superior derecha otorga más peso a los objetos visuales situados en esta zona dentro del encuadre. Así que en la jerarquización del espacio visual, un objeto pesa más en el lado derecho del cuadro que en el izquierdo y, de hecho, parece de mayor tamaño. Relacionado con este fenómeno, el mismo objeto a la izquierda parecerá más alejado que a la derecha. Sin embargo, el espectador se siente más identificado con el lado izquierdo, atrae más su atención, aunque no esté tan próximo como el derecho. También el movimiento hacia la izquierda se ve más rápido que hacia la derecha, porque vence una resistencia mayor al avance. Aun así, no debemos olvidar en este caso, que este hecho viene determinado por la tradición icónica occidental, y es de naturaleza profundamente cultural. Hay muchas reflexiones que intentan explicar estos mecanismos. Quizá, en la que más coinciden los teóricos, mayoritariamente occidentales, es en la idea que defiende este efecto debido a los hábitos occidentales de lectura según la dirección izquierda-derecha y de arriba-abajo. Debido a esto, se han creado ciertas inducciones perceptivas que se acomodan a estas direcciones.

Estas son afirmaciones básicas que nos podemos encontrar en numerosos tratados de fotografía, de composición, de psicología de la percepción o de teoría de la imagen; no estamos descubriendo nada nuevo pero no podemos dejar de olvidar la relación directa de estas estructuraciones en el espacio visual con el encuadre. Parecen afirmaciones muy simples a primera vista pero pocas veces se encuentran estos componentes de la imagen y su manera de funcionar, directamente relacionados con el acto de encuadrar, sino más bien, con la composición misma de la imagen. Hemos visto que componer no es lo mismo que encuadrar y hay que tener en

cuenta, que estos mecanismos no sólo se despliegan en la representación, sino en el momento mismo del acto de la toma, es decir, cuando encuadramos la realidad que tenemos ante nosotros.

Vemos que efectivamente, más de un elemento influye en el peso de los objetos visuales. Su ubicación en el espacio plástico, el tamaño, la forma, el color, son elementos que, según Justo Villafañe, influyen directamente en la determinación del peso visual ⁶⁵. Villafañe va más allá y añade la profundidad de campo como elemento decisivo para la especificación del peso en la imagen representada. Habría que plantearse, en el caso concreto de la fotografía, qué otros elementos específicos, provenientes de la técnica fotográfica, influenciarían igualmente en el peso visual dentro de la composición. Pienso que no habría que dejar de lado la iluminación, como factor determinante en el peso visual de los objetos dentro de la representación al igual que la propia característica técnica que plantea la imagen fotográfica para plasmar el movimiento. Por último, aunque se pueda incluir dentro de las posibilidades del color, el contraste es un elemento de significación que en el caso de la fotografía, tiene unas particularidades específicas, añadiendo este elemento como otro más a la hora de determinar el peso visual. En este aspecto, Arnheim ya señalaba que pesan más los colores claros que los oscuros ⁶⁶, así que es perfectamente razonable que el contraste entre los elementos de la imagen fotográfica, juegue un papel importante en el peso de la misma.

⁶⁵ VILLAFAÑE, Justo. *Ibíd.* p. 188

⁶⁶ ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Paidós Ibérica. Barcelona. 1986

Pasando a uno de los elementos más importantes dentro de la jerarquización del espacio visual, nos encontramos con el equilibrio. Ya se ha visto, anteriormente, cuando describía las características propias de la composición, la relevancia del papel de la sensación de equilibrio en el espacio visual.

El equilibrio de una imagen es uno de los factores más importantes de la composición ya que de él depende, en gran medida, la sensación que la representación provoca en el observador. Obedeciendo a los mecanismos perceptivos, la visión que tiene el individuo de la realidad que le rodea es de equilibrio y estabilidad por lo que la presencia, intencionada o no, de equilibrio en la composición de la imagen, incrementa la “relajación” visual de la misma. Al contrario, si la composición está mal planteada o se busca la inestabilidad compositiva, puede provocar en el espectador una sensación de incomodidad, ya que, esa propuesta visual la percibe como una anomalía que le molesta, e intenta, por ello, restablecer, inútilmente, el equilibrio que no tiene.

Algunos aspectos de los que depende el equilibrio en la imagen son, por ejemplo, la superficie de los objetos dentro del cuadro visual. Es evidente que incluso, contrarrestando el peso dentro de la composición, el tamaño de los objetos visuales en relación a los otros elementos, determinará el equilibrio de la imagen. En este caso, para lograr el equilibrio de la imagen, si un elemento tiene determinado peso visual debido a su tamaño en superficie, para contrapesarlo y conseguir el equilibrio, habría que situar otro elemento que lo contrarrestara.

Igualmente, en fotografía es muy importante la relación de la superficie de los objetos con la superficie total del marco impuesto por el encuadre, en relación a sus proporciones, el grado de ambigüedad que puede establecerse en composiciones, las distancias internas de la composición, entre muchas otras cosas.

Sabemos, entonces que el espacio visual está muy jerarquizado, que en la superficie de la imagen, se generan unas zonas de más o menos actividad o dinamismo que otras. Además de depender de la relación de los elementos que la componen, el orden visual se somete a reglas internas propias del cuadro. Por ejemplo, la zona central de una imagen es la de máxima acción visual, ya que coincide con su centro geométrico. De igual modo es el lugar más estable para cualquier elemento ya que pasan por él todas las orientaciones del cuadro. Se habla de la existencia de centros de interés en una imagen, que pueden coincidir o no con los puntos de fuga cuando se trata de una composición en perspectiva, o de la existencia de un centro geométrico de la imagen. En este último caso, dependiendo de la posición del punto en el espacio de la representación, la composición puede tener un mayor o menor dinamismo.

A este respecto Felici apunta “...de manera general se acepta que cuando el punto de fuga coincide con el centro geométrico de la imagen, nos hallamos ante una composición estática. Si el punto coincide con los ejes diagonales de la imagen (generalmente cuadrada o rectangular), nos hallaremos ante una composición en la que el punto contribuye a incrementar la fuerza tensional de la composición. En otras ocasiones, el punto no coincide ni con el centro geométrico de la imagen ni con los ejes diagona-

les, en cuyo caso su presencia puede resultar perturbadora, y simplemente contribuir a dinamizar la imagen. Finalmente, la existencia de dos o más puntos puede propiciar la creación de vectores de dirección de lectura de la imagen, lo que multiplica la fuerza dinámica y tensional de la composición”⁶⁷.

Aunque es un terreno muy interesante en el que aun queda mucho por investigar, no puedo detenerme en todas las características del espacio visual y de sus cualidades de significación ya que no es el propósito de esta investigación. Lo que está claro es que si el encuadre presenta una gran complejidad de formas dentro del mismo, lejos de las estructuras más elementales de composición, se tiende a percibir la imagen como carente de organización interna y esto puede llevar a una sensación de confusión y, en consecuencia, a no saber interpretarla. Una imagen puede poseer estructuras internas de significación más simples o más complejas. Esto siempre estará al servicio del propósito o la intencionalidad del autor. Pero lo que está claro es que cuanta mayor diversidad de relaciones entre los elementos se presente en la representación, mayores serán las posibilidades de significación de ésta y, por tanto, mayores serán las posibles interpretaciones que se puedan efectuar de la misma.

Por último, dentro del espacio visual, como elementos básicos en la distribución dentro de la superficie de la representación, además del equilibrio

⁶⁷ MARCIAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2010. p. 182

y el peso, considero determinante la creación de direcciones en la organización y estructuración de los elementos de la imagen, ya que, en primer lugar, tiene la característica de disponer de muchos recursos visuales para ello y, en segundo, porque serán estas disposiciones direccionales las que dirijan nuestro recorrido visual de la imagen.

En definitiva, las direcciones creadas mediante líneas, formas o por cualquier otro procedimiento, además de crear las relaciones plásticas entre los elementos de la composición, condicionan la dirección de lectura de la imagen. En el caso de la fotografía, además, las direcciones establecidas dentro del marco, establecen una relación directa con el dentro y fuera de campo y esto, se encuentra, igualmente, determinado por el encuadre.

Muy interesante, de nuevo, es el planteamiento que establece Villafañe. En su teoría de la imagen, describe dos tipos de direcciones dentro del espacio visual, las de escena y las de lectura. Las direcciones internas de escena son aquellas que se encuentran dentro de la composición, es decir, aquellas que crean los propios elementos de la imagen en la relación que establecen entre ellos. Estas pueden estar creadas a través de diversos objetos visuales como líneas obtenidas por diversas figuras, o con la inclinación de líneas en relación a otras estructuras de fondo, o por la disposición de los brazos de los personajes de la escena, etc.⁶⁸. El otro tipo, las inducidas, pueden parecer más sutiles a simple vista, pero son muy efectivas a la hora de direccionar el recorrido del espacio visual. Uno de los recursos más fre-

⁶⁸ VILLAFAÑE, Justo. *Ibid.* p. 190

cuentos empleado para establecer este tipo de direcciones, es la utilización de miradas. Esta manera de crear dinamismo a través del ritmo que generan las direcciones es muy potente a la hora de ser registrado y captado por nuestra atención, hasta tal punto que en la mayoría de los casos, prevalece por encima de otros elementos creadores de direccionamientos en la imagen. Puede establecerse entre los diversos personajes que se encuentren en la escena, o entre dos de ellos excluyendo al resto de los presentes creando así una referencia direccional y de significado, o estableciendo la mirada directamente al espectador, involucrándole directamente con la representación y el personaje representado o, incluso, hacia el fuera de campo, es decir, la dirección de la mirada fuera de la representación, consiguiendo en este caso, potenciar la zona de la imagen por donde escapa la mirada. Si en una imagen hay personajes, buscamos los rostros; si hay mirada, buscamos la mirada. Este pseudo frente a frente elimina el espacio de la representación y establece una aparente relación interpersonal, una relación dual. Es un “yo” que se dirige a un “tu”. No olvidemos que en nuestro cerebro visual se encuentra una zona especializada en el reconocimiento de rostros y que dentro de éste, la mirada es uno de los aspectos más profundos; es algo que se dirige directamente a nuestra psique y, por tanto, nos sentimos más atraídos o más identificados.

ELEMENTOS PLÁSTICOS DE SIGNIFICACIÓN Y EL ENCUADRE COMO ELEMENTO VISUAL DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

A estas alturas de la investigación y dentro del recorrido que se ha realizado revisando y profundizando en los componentes, tanto externos como internos, que afectan y condicionan el encuadre, queda aun por conside-

rar, los propios elementos visuales que se encuentran en la representación y su comportamiento, una vez hemos encuadrado. Es un terreno más que peliagudo porque plantea una doble dificultad: por una parte la distinción de los diferentes elementos plásticos y, aunque sea de manera general, la descripción de su función como elementos individuales de significación y, por otra, la relación directa que se establece con el encuadre.

Siendo sinceros, simplemente el primer paso, es decir, la elaboración de una lista de todos los elementos visuales que otorgan significación a la imagen fotográfica teniendo que partir para ello de diferentes niveles enunciativos, podría servir para la elaboración de más de una tesis doctoral. Sería necesario además, recurrir a una metodología clara de trabajo y para ello habría que partir de metodologías ya existentes sobre dicha actividad analítica, ya que sería una presunción pretender, a estas alturas, desarrollar una metodología de trabajo original. Aunque algunos autores se han acercado a estos parámetros de análisis de manera acertada, como Marcial Felici, quedan muchos campos y lagunas por analizar desde esta perspectiva. En cualquier caso, dicha empresa se alejaría excesivamente del tema de esta investigación y sólo lograría despistar en su contenido e intencionalidad.

Hay que añadir, no obstante, que dicha tarea queda pendiente y sería necesaria dentro del campo de la teoría de la imagen fotográfica, ya que, desafortunadamente, es un terreno poco transitado por los analistas de la imagen, que, en muchos casos, no tienen suficientes conocimientos sobre el propio ámbito técnico del lenguaje fotográfico, aunque todos seamos conscientes de su importancia para entender los mecanismos de significa-

ción de un lenguaje muy concreto y con unas características tanto técnicas como estéticas, muy determinadas.

Aun así, dentro de este apartado se encuentra una de las ideas básicas del planteamiento de mi tesis ya que, en la descripción de los diferentes elementos plásticos y visuales de la imagen como portadores de significación, sitúo de manera necesaria el encuadre. El encuadre no sólo es una acción o un proceso que tiene lugar durante un recorrido de decisiones que se dan incluso antes de encuadrar. El encuadre en sí es un elemento de significación ya que es a través de éste, al igual que a través de otros elementos visuales y de la interrelación que se establece entre ellos, cómo vamos a dotar de significación a la imagen fotográfica. Por lo tanto, una de las ideas principales, es la consideración del encuadre como elemento de significación en la imagen fotográfica y su análisis, no sólo como elemento aislado –que es lo que se ha venido describiendo hasta ahora- sino como elemento interrelacionado con otras estructuras dotadoras de significación en la imagen, podría esclarecer las diferentes articulaciones que se establecen en la representación para proporcionar a ésta su significación.

De esta manera, sin querer entrar en especificaciones demasiado concretas sobre cada uno de los elementos plásticos de la imagen y su significación y sin querer elaborar una lista más de muchas ya planteadas, más o menos acertadas en su aproximación a otros planteamientos ya expuestos y hacia el propio lenguaje fotográfico, en sí debo, sin embargo, entrar en el propio mundo de los elementos de significación, ya que son éstos, al igual que lo hace el encuadre, los que dotarán de significación a la imagen. En el plano del análisis de los signos plásticos y visuales de la imagen,

me apoyaré en las diferentes propuestas enunciadas por distintos autores para desarrollar las diferentes estructuraciones que se dan en los principales elementos de significación y concretamente, sobre aquellos que estén más determinados por el encuadre o se muevan dentro de parámetros similares de significación. Por lo tanto, espero que no se malinterprete el hecho de no elaborar una lista vertical donde se desarrollen, uno a uno, las diferentes características de los elementos de significación de la imagen. El motivo, está arriba explicado. La atención se centrará, por tanto, en los elementos considerados más importantes como unidades mínimas de significación, relacionándolos al mismo tiempo, con las propias características del lenguaje fotográfico y se continuará con los elementos propios de significación del texto fotográfico determinados por sus cualidades técnicas, entre los cuales situaré el propio encuadre. Nos movemos en un terreno que trata de conceptos bastantes complejos aunque parezcan simples en apariencia. No hay que olvidar, sin embargo, la perspectiva principal del análisis, es decir, el estudio de estos elementos, aunque sea someramente, parte fundamentalmente del punto de vista del receptor ya que no podemos olvidar que el fin último es la observación de la imagen producida y la motivación y punto de partida de ésta, la intencionalidad individual del creador.

Por otra parte, es difícil, dentro del análisis de la imagen fotográfica como objeto visual general, entrar en la distinción de sus elementos particulares de significación. En cada imagen se generan una serie de mecanismos y de relaciones entre sus elementos de manera exclusiva y única, al igual que cada momento en el que fotografiamos está rodeado de unas circunstancias muy particulares e irrepetibles. Así mismo, en las imágenes, en tanto

que objetos de significación organizados sobre unas bases muy particulares, es decir, en formas, líneas, colores, texturas, planos, etc., distribuidos y estructurados de una manera muy concreta, cuando nos ocupamos de los intentos de recorte y fragmentación en general de cara a su análisis, nos encontramos con la dificultad de aislar estas unidades mínimas desprovistas de significados, ya que nos encontramos con el problema de su naturaleza variable y su condicionamiento en relación hacia el resto de elementos integrantes de la imagen.

Existen elementos plásticos que son unidades mínimas de significación o también llamados elementos morfológicos. Estos elementos son irreductibles. Por otra parte, como hemos visto en los apartados anteriores, combinándose entre ellos, se generan de igual modo, otras estructuras espaciales y de significación. Dentro de este grupo de unidades mínimas de significación, nos encontramos con elementos como el punto, la línea, el plano, el color, la forma. Por otra parte, existen otros elementos fundamentales dentro de la configuración espacial como la escala, la textura, el contraste, la iluminación, la tensión, la proporción, el movimiento, el ritmo, etc. Estos elementos, dentro del lenguaje fotográfico, estarán determinados por las características técnicas que proporciona la fotografía como lenguaje. Por poner un ejemplo, el contraste no se representa de igual manera en la pintura que en la fotografía debido a las características técnicas de cada disciplina. Por último, nos encontramos con elementos más propios del lenguaje fotográfico, directamente relacionados con su condición técnica. Esto no quiere decir que dichos elementos no existan en otras disciplinas de representación. El formato es una característica que podemos encontrar igualmente en la pintura, pero en el caso de la

fotografía, está determinado por el tamaño de la película anteriormente, hoy en día, por el sensor y, consecuentemente, por el tamaño de la cámara, etc. En este grupo no encontraríamos elementos como el enfoque, la profundidad de campo, el formato, el fuera de campo o el encuadre. Vuelvo a subrayar que mi pretensión no es la elaboración de una lista detallada de cada uno de los elementos de significación. Soy consciente de dejar muchos de ellos fuera de esta breve aproximación. Aun así, intentaré acercarme a algunas de las articulaciones que se generan en la superficie de la imagen para dotarla de significación y de esta manera, situar mejor la propia forma de significar que tiene el encuadre.

Aunque estos elementos sean signos básicos de significación tienen la característica de participar a la vez en varios campos de significación. Como ejemplo, se puede poner el punto, ya que es quizás el elemento visual más simple. Aun así, el punto se podría definir a través de varias propiedades como la dimensión, la forma o el color, es decir, su caracterización individual, aislado de los otros elementos de la imagen. Podemos ir más allá si queremos entrar en el propio lenguaje fotográfico y otorgar al punto como el elemento mínimo componente del grano o del píxel que construye la imagen. Sabemos que la imagen fotográfica está formada por grano, producto de las sales de plata, más o menos visibles, en el caso de la fotografía fotoquímica o de píxeles en la fotografía digital. Al asociar el punto como unidad mínima que compone el grano que genera la imagen fotográfica podemos plantearnos cómo se comportaría dentro del nivel expresivo al generar la imagen. En este caso, si la presencia del grano o de los píxeles, dentro de la representación, estuviera muy presente, esto provocaría un distanciamiento del espectador ya que le daría la sensación de construc-

ción artificial de la propia representación fotográfica. En algunos casos, la visibilidad del grano proporciona a la fotografía una textura pictórica. En otros casos, la no manifestación del grano de la imagen puede relacionarse con una mayor verosimilitud de la representación fotográfica. Es decir, en este caso, la mayor o menor presencia del punto como grano de la imagen fotográfica, afectaría directamente a los diferentes mecanismos expresivo para significar la imagen. Pero también nos podemos mover dentro del nivel enunciativo de una imagen concreta, donde el punto podría suponer, por poner un ejemplo, un balón sobre un césped en algún extremo del encuadre. En este caso se podría servir de la escala, entre otros elementos de significación, para situarse dentro de la composición en relación con los otros signos visuales dispuestos, condicionándola así, para mantener un equilibrio dentro de la misma y, en consecuencia, dirigiendo de este modo el recorrido que ejercerá nuestra mirada sobre la superficie de la imagen.

Los elementos visuales pueden constituir formas, otro de los elementos mínimos o morfológicos de la imagen. Las formas, generalmente, no se encuentran, tanto en la realidad, como en la representación, aisladamente. Las podemos encontrar unidas o combinadas unas con otras. Para que esta superposición de formas sea plásticamente eficaz, su percepción debe cumplir una condición: que sean vistas como cosas independientes y situadas en diferentes planos ⁶⁹. Hemos visto también, principalmente a través de las teorías de la Gestalt, cómo la idea de forma está asociada a

⁶⁹ *Ibíd.* p. 137

la de contorno. En la percepción del mundo, el observador articula ésta en diversas figuras, jerarquizando de este modo, y al mismo tiempo, el material que percibe. De este modo, la tendencia que tenemos al articular o jerarquizar el espacio visual, si lo llevamos a niveles mínimos de significación, definiría a la figura como aquel espacio encerrado dentro de los contornos y el resto, sería el fondo sobre el que se estructura.

Por otra parte, en relación al espacio dentro del marco, se podría decir que la forma articula dicho espacio en diversos términos y favorece, en cierta medida, la construcción de la tercera dimensión en el plano.

El plano por su parte, como elemento de significación, tiene la característica de compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen, es decir, si no nos quedamos en la superficie de la imagen, sino que nos situamos en el propio hecho de la representación, nos encontramos con que el plano no sólo queda ligado al espacio de la composición, sino que, además implica otros atributos como los de perspectiva o bidimensionalidad. Por otra parte, la representación del plano, dentro de la perspectiva de la imagen, supone, por un lado, considerar el punto de vista en el que se ha situado el autor, por otro, dentro del nivel enunciativo, la propia referencia hacia el entorno y por último, la relación entre el objeto fotografiado y el espectador. El tamaño de los planos, directamente determinado por el encuadre, depende de la distancia entre el elemento fotografiado y el objetivo. Así mismo insiste en la relación entre un individuo y su entorno (si son planos medios, por ejemplo) o en el propio personaje fotografiado y sus rasgos característicos (en el caso de un retrato), si es un plano más cerrado. En fotografía, esto vendrá definido por una parte, por el punto de

vista del fotógrafo, es decir, dónde o a qué distancia se situará de la escena que desea fotografiar. Por otro lado, la elección de un objetivo determinará esta distancia y, por tanto, condicionará su forma de significar. Por último será el encuadre el encargado de definir los diferentes planos de la representación, dejando dentro o fuera de sus límites los elementos que no se consideren oportunos para representación y su forma de significar.

Del plano podemos pasar a la escala como elemento de significación porque al igual que hemos visto con otros elementos, se encuentran considerablemente relacionados. En nuestra realidad la dimensión es uno de los factores clave de definición de las cosas y de la propia naturaleza; podría decirse que uno de los principales atributos de un objeto es su tamaño. A lo largo de la historia de la representación el tamaño de los objetos dentro de las distintas escenas interpretadas, ha jugado un papel primordial. Es en este campo de la representación, hay que considerar igualmente los factores culturales como definitorios a la hora de asociar un sentido o una importancia a los distintos tamaños y proporciones de los objetos visuales representados. En la composición tradicional, como heredera de la representación en perspectiva que se estableció definitivamente en el periodo del Renacimiento, los objetos principales, los de mayor valor significativo, ocupaban el centro de la imagen y a su alrededor el espacio quedaba distribuido de forma equilibrada para ofrecer en perspectiva, una composición estable. Es decir, en la representación en perspectiva, lo que es grande se situaba cerca del observador, cuyo lugar quedaba designado por la composición misma del cuadro y lo que se representaba en tamaño pequeño daba la intencionalidad de lejanía.

Sin embargo, antes del Quattrocento, lo más importante dentro de la representación en la tradición occidental, era lo sagrado y, por tanto, lo que tenía mayor tamaño. En la representación religiosa, Cristo era más grande que la Virgen, que a su vez era más grande que los santos lejos de contar con la representación en perspectiva. De esta forma, la representación del mundo estaba sometida a la dimensión de lo sagrado.

En cualquiera de los dos casos, el encuadre es el encargado de proporcionar la estabilidad a la composición ya que, tiene que establecer dentro de un marco concreto, el equilibrio entre los diferentes elementos y su significado en el cuadro.

El color es uno de los elementos más complejos de la imagen, sin embargo, no podemos olvidar que tenemos en nuestro cerebro una zona especializada en el reconocimiento y proceso del color. La complejidad del color viene dada por su propia naturaleza, por la inconstancia de sus propiedades, y por los miles de usos diferentes que de él se puede realizar. Además, el color ha sido siempre, en el campo de la representación, un elemento sensible a las civilizaciones, al simbolismo, a la cultura, etc., a lo largo de la historia. No todas las sociedades ni todas las épocas ven los mismos colores.

A colores distintos corresponden una sensibilidad y una estética distintas. También una diferente visión de la realidad y del mundo: otra filosofía y otra moral. Lo curioso de todo esto es saber, que desde el punto de vista fisiológico, la experiencia de los colores es la misma en todos los seres humanos, las células retinianas y las de los nervios ópticos son las mismas en todos los hombres;

sin embargo, son conocidas e incontrovertibles las diferentes percepciones de los colores y las distintas actitudes que se derivan de este hecho.

Existen además, dos naturalezas cromáticas distintas, el color pigmentado y el color luz. Por otra parte, hay que tener en consideración desde el principio, que aunque el color sea una experiencia sensorial, no es lo mismo el color que utiliza un fotógrafo que el de un pintor partiendo del propio material utilizado para la elaboración de la representación. En fotografía, la naturaleza de la representación de los colores viene dada por el propio material fotosensible, pero igualmente, por la iluminación, por la luz y por el filtraje que se puede hacer de ésta. Aunque se quiera insistir en la relación mimética de la fotografía con la realidad que representa, y en el caso de dejar de lado la fotografía en blanco y negro, debemos ser conscientes que los colores que ofrece el material fotográfico, no están más cerca de la realidad que lo que puedan estar los pigmentos en la representación pictórica.

Aun así, cuando lanzamos nuestra mirada hacia la realidad que se encuentra ante nosotros, nuestro sistema perceptivo necesita realizar las asociaciones entre los objetos y los colores para su reconocimiento. Es decir, el color nos sirve para disponer de un referente en el reconocimiento de los objetos representados.

Villafañe apunta, “...el color es, por definición, un elemento morfológico de la imagen; su presencia material y tangible en la composición le confiere, objetivamente, ese atributo. Sin embargo, su consideración como elemento dinámico tampoco sería un error. Es un elemento espacial que

más dinamicidad puede aportar a una imagen. Estas dos propiedades generales del color, como elementos espacial y dinámico, reúnen sus principales funciones plásticas” ⁷⁰.

En el lenguaje fotográfico el sentido del color tiene una particular relación con la luz. Joaquín Perea, incluye dentro de las diversas actividades distribuidas en su investigación acerca de un modelo de comunicación de la imagen fotográfica, el hecho de componer como un paso a seguir relacionándolo con las distintas operaciones relacionadas con el manejo de la luz, una vez que la escena a fotografiar está preparada. Según él, “... en la terminología clásica, componer se refiere, sobre todo a repartir los elementos en la superficie definitiva de la imagen. En este caso, la luz, se convierte en un elemento de composición, que puede llegar a desencadenar emociones en el receptor, de tal manera que según se proceda a la iluminación de una escena, su manera de significarla será completamente distinta, creando, por tanto, diferentes respuestas al espectador” ⁷¹. Vemos cómo la luz y los colores derivados, determinan decisivamente la manera de significar la imagen. Al iluminar, estamos queriendo ensalzar o “esconder” determinados objetos de la escena. Igualmente, las diferencias tonales derivadas del tipo de iluminación, incluso del propio material fotográfico que se vaya a emplear, otorgarán a la imagen diversas posibilidades a la hora de su interpretación. Por último, un elemento que muchas

⁷⁰ Ibid. p. 118

⁷¹ PEREA GONZÁLEZ, Joaquín. Un modelo de la comunicación fotográfica. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid. 1988. p. 258

veces se deja de lado pero que en el lenguaje fotográfico hay que considerar como elemento no sólo de significación, sino como creador de direcciones dentro de la representación, es el brillo. En la lectura de la imagen, nuestra visión tiende a los puntos luminosos. Así se generan puntos de interés y direcciones dentro de la representación. Por el contrario, eliminando el brillo de los diferentes elementos, los distanciamos de nuestra visión, por lo que serán menos presentes en la lectura de la imagen.

La iluminación es uno de los elementos que jerarquiza la visión. La mirada recorre primero las zonas iluminadas de la escena para luego explorar las zonas intermedias y posteriormente las zonas en penumbra. Sabemos que a través de la iluminación podemos manipular los colores y sus diferentes significaciones o valores. Si se emplea una iluminación difusa la mirada se “relaja”, la composición o el juego de colores son los que eventualmente la guiarán. Las texturas tendrán una apariencia más uniforme y los colores serán más suaves. Esta manera de representar la luz y los colores derivados, se liga a la sensación de atemporalidad. Por el contrario, una iluminación intensa, es creadora de contrastes, intensifica los colores. Crea dinamismo en la imagen y acentúa el relieve y la profundidad de los elementos que componen la escena las sombras. Además de modelar los objetos y de exhibir las referencias espaciales, este procedimiento resulta de gran riqueza expresiva y dinamismo.

Por último, no podemos olvidar, aunque parezca algo obvio, que la luz nos va a dar información de un momento temporal y espacial concretos. De esta manera, le espectador de la imagen, puede situar la representación de

la escena en un lugar al aire libre o en un interior o, de día, al amanecer, o en la noche cerrada, etc.

Otro de los elementos que se consiguen a través de la iluminación, entre otros procedimientos y mecanismos, es el contraste. Las variaciones tonales de los distintos elementos de la imagen, son las que nos van a permitir distinguirlos. El ojo va pasando de formas clara a otras zonas más oscuras en el recorrido visual y de forma ininterrumpida, como ya he mencionado anteriormente. Cuando el entorno que rodea a un objeto visual es una zona oscura, las luces parecen más luminosas y el contraste parece que ha aumentado.

En la jerarquía de los elementos condicionantes dentro de la composición visual es muy importante el contraste. En fotografía siempre ha sido un elemento principal tanto desde el punto de vista de significación como propiamente técnico. El contraste es una estrategia visual a través del cual podemos atraer la atención del observador o dramatizar el significado para hacerlo más importante o más dinámico. El contraste cromático es un recurso que contribuye por tanto, a dotar de dinamismo a la composición que adquiere así una gran fuerza expresiva consiguiendo, de este modo, sobre nuestros estímulos, un efecto de intensidad. En fotografía el contraste puede venir dado por la iluminación pero igualmente está determinado por la propia naturaleza del material fotográfico. En este caso, el encuadre sirve para equilibrar (o no) dichos dinamismos provocados por el contraste en la representación, teniendo así que incorporar o dejar fuera del marco los otros elementos relacionados con el objeto o escena fotografiada siempre

y cuando, sea esa la intencionalidad del autor. “Un fuerte contraste de la imagen puede expresar la idea de conflicto, un determinado estado interior del sujeto fotografiado o una serie de cualidades sobre el espacio y el tiempo fotográficos”, señala Felici ⁷² pero no podemos olvidar que principalmente, reflejará la intencionalidad, incluso el propio estado de ánimo, del fotógrafo.

Vemos cómo la organización de algunos elementos plásticos de la imagen participan a la vez en varios campos de significación. Igualmente, como he comentado anteriormente, existen otros parámetros plásticos específicos de la imagen (desde la perspectiva, la iluminación, la escala, por ejemplo) que nos informan sobre sus significaciones inducidas directamente relacionadas con el lenguaje fotográfico y a sus posibilidades técnicas. En el encuadre influyen mecanismos técnicos que condicionarán el resultado final y la manera de significar de la imagen fotográfica. Joly afirma “podemos distinguir dos tipos de signos plásticos: aquellos que remiten directamente a la experiencia perceptiva y no son específicos de los mensajes visuales, como los colores, la iluminación o la textura; aquellos que son específicos de la representación visual y de su carácter convencional, como el marco, el encuadre o la pose del modelo” ⁷³.

Dentro de este grupo de elementos caracterizados por el lenguaje fotográfico, nos encontramos con el concepto de nitidez. La nitidez en fotografía, es el resultado de la acción de enfocar. El control del enfoque es una téc-

⁷² MARCIAL FELICI, Javier. *Ibíd.* p. 190

⁷³ JOLY, Martine. *La imagen fija*. Editorial La Marca. Buenos Aires Buenos Aires. 1999. p. 120

nica que permite destacar una figura sobre el fondo de la imagen. A través de este mecanismo, podemos dejar elementos o zonas de la imagen en borrosidad o destacar otras a través de su nitidez en contraposición con las otras zonas de la imagen. Sin duda, la nitidez o borrosidad de la imagen es un recurso expresivo con una dimensión objetiva que, en ocasiones, puede encerrar una variedad de significaciones notable, en especial cuando se combina con la utilización de otros recursos. La nitidez de la imagen se relaciona por un lado con el propio mecanismo del objetivo que se vaya a emplear para la toma y, por otro, está estrechamente vinculado al trabajo sobre el grano o el pixel fotográfico, es decir, al concepto de textura.

La falta de nitidez de la imagen puede tener consecuencias notables para transmitir una determinada idea de dinamismo o de temporalidad en la imagen. En otros casos, la falta de nitidez puede proporcionar a la fotografía de un tratamiento pictorialista. También se puede trabajar el efecto nítido de la imagen a través de la utilización de filtros que le proporcionan un cierto “flou” a la representación. En cualquier caso es un recurso, que en el caso de la fotografía, está determinado por unas características técnicas del propio mecanismo fotográfico y que, al igual que los otros elementos de significación, influenciará sobre la lectura y comprensión que el observador realice de la imagen.

Otro de los elementos de significación en la imagen fotográfica, derivado de las propiedades técnicas del objetivo, es la profundidad de campo. Ésta depende de varios factores, tales como la distancia a la escena u objeto que queremos fotografiar, la distancia focal del objetivo que estemos emplean-

do para la toma fotográfica y, principalmente, a la apertura del diafragma que utilizemos para la realización de la fotografía. Al igual que con el enfoque, la profundidad de campo tiene la propiedad de mantener ciertas zonas nítidas y otras borrosas, facilitando al espectador, como modo de representación, el entendimiento de la distancia al objeto de la escena o situando partes de la imagen a distancias diferentes. Sin embargo el proceso técnico que deriva a la diferenciación de la profundidad de campo, viene dado por las laminillas que conforma el orificio que deja el diafragma y, de esta manera, el resultado de borrosidad y, por tanto, su apariencia, es distinta a la del elemento de enfoque. Se puede decir, que cada resultado es diferente y que estos elementos de significación, son específicamente elementos del lenguaje fotográfico.

El efecto o la sensación de borrosidad también se puede conseguir a través del movimiento. La representación del movimiento en fotografía es muy característico. La captación del movimiento en el mundo de la representación siempre ha constituido ciertas dificultades a lo largo de la historia del arte. Quizá, el género que más se acerque a esta característica física de los cuerpos sea el cine y el vídeo. En fotografía la captación del movimiento también supone un aspecto muy característico en la generación del propio lenguaje. El movimiento lo podemos encontrar tanto en los objetos de la escena que fotografiamos, en el sujeto que está tomando la fotografía o en la propia superficie de la representación. En este caso, la captación del movimiento, desde el punto de vista técnico, se realiza a través del obturador, capaz de congelar ciertas actividades en movimiento a partir de una determinada velocidad en el espacio o de dejar un “halo” por la superficie recorri-

da por el objeto en movimiento durante el periodo de exposición. En cualquiera de los casos, en la imagen fotográfica, los objetos de la experiencia cotidiana, así como los objetos de la imagen fotográfica en movimiento, se deben insertar dentro del interior del marco determinado por el encuadre. Una vez se crean la estructuras de significación dentro del marco, podemos hablar también del movimiento generado a través de otros elementos visuales. Por ejemplo, la línea, por su naturaleza, es generadora de movimiento. Permite separar los diferentes planos, formas u objetos y si coincide con los ejes diagonales de la imagen, su capacidad dinamizadora es todavía más evidente ⁷⁴.

Cuando encuadramos tenemos que tener en cuenta las características del objeto o la escena en movimiento que queremos representar. Si nuestro propósito es acentuarlo o equilibrarlo, el procedimiento para ello se tiene que realizar a través del encuadre, depende del carácter y la intención expresiva que determine el creador de la imagen. Pero sí podemos hablar de recursos a la hora de encuadrar, que dispongan los elementos de la imagen de tal manera para significarla según la intención del autor. Por poner un ejemplo, cuando se quiere transmitir en una imagen que un sujeto está realizando o va a realizar un movimiento concreto, se debería dejar espacio en la composición para que lo “realice” dentro de la dinámica misma, es decir, dentro de la composición, donde se debería respetar una superficie del espacio más amplia, sería hacia el lugar al que se va a desplazar dicho sujeto y este mecanismo sólo se puede realizar a través del encuadre.

⁷⁴ MARCIAL FELICI, Javier. *Ibid.* p. 183

En cierto sentido, relacionándolo con el movimiento y los objetos que entran o salen del marco, nos encontramos con otro elemento de significación que, aunque también esté presente en las otras disciplinas plásticas, contiene ciertas características propias del lenguaje fotográfico y está estrechamente relacionado con el encuadre. Me estoy refiriendo al dentro y fuera de campo. Ya he hablado con anterioridad de la relación que establecen los elementos que se encuentran dentro del cuadro con aquellos que se quedan fuera del encuadre. En muchos casos, nuestro sistema perceptivo continua, termina o reconstruye las formas o las acciones que se han quedado fuera de la configuración espacial de la representación. Por lo tanto, se puede considerar el fuera de campo como un elemento de significación ya que impone una mirada sobre la realidad en la que las zonas significativas de la imagen no aparecen en el centro, sino que están próximas a los bordes del marco o incluso cortadas por él. En este caso, la imposición del encuadre, se convierte en un factor de significación que puede llegar a desestabilizar la imagen o a tener que reconstruir parte de ella aunque no se encuentre dentro de la representación. Vemos así que el corte brusco a través del encuadre, de una forma, un objeto, un personaje o una escena, sugiere la continuidad espacial más allá de los bordes del encuadre. Según esté compuesta la imagen y la forma de articulación de los elementos que la componen, nuestro sistema perceptivo podrá cumplir la función de reconstrucción de esa forma, objeto, personaje o escena. Es curioso pensar que cuanto más evidente es el límite del encuadre más débil es su limitación.

La imagen fotográfica por lo general tiene unos límites físicos que generalmente la configuran dentro de un rectángulo. Esta peculiaridad que

parece muy evidente, aunque siempre existen excepciones, afecta sin embargo, de manera decisiva, la forma en la que se van a relacionar los elementos de significación dentro de este contorno que delimita la imagen.

El formato es al igual que los anteriores, un elemento de significación de la imagen. Hemos visto en el primer bloque cómo afectan las diferentes proporciones del formato, adaptadas a las características de las distintas cámaras fotográficas, a la constitución de la imagen. Está claro que la imagen no va a significar de la misma manera si el formato de la representación es rectangular, cuadrado u ovalado, por poner ejemplos que podemos encontrarnos con facilidad. Las distintas proporciones que otorga el formato, influirán igualmente a la forma de relacionarse de los distintos elementos de significación que se encuentren dentro de dicha relación de superficie. De esta manera, la forma de disponer los elementos visuales y las distintas posibilidades de estructuración y ordenación de los mismos, se verán directamente afectados por el formato de la imagen.

El hecho de tener en cuenta al encuadre para la significación de las imágenes implica que se tienen que considerar unas determinadas medidas en las que se deben disponer los distintos elementos de tal manera que puedan otorgarle sentido a la representación. Dentro de esa dimensión concreta es preciso, entre otras cosas, determinar la perspectiva de la imagen o su profundidad, si la hay. No podemos olvidar que el origen de la cámara oscura proviene de la construcción de un aparato que ayudara a la representación de la realidad y la perspectiva de ésta. Dicho de otro modo, las cámaras oscuras como instrumento de dibujo no surgen hasta que se afirma otro “descubrimiento” paralelo que cambió radicalmente nuestra

manera de ver la realidad: la invención de la perspectiva por parte de los pintores del Renacimiento ⁷⁵.

Sin embargo, en el caso de la fotografía, la perspectiva siempre se construye dentro de un marco muy concreto y los elementos de significación con los que se cuenta para su representación son, entre otros, la escala o la proporción. La representación de la perspectiva, en otras técnicas y en otras épocas es muy distinta a la manera que tiene de representarla, de momento, la fotografía y esto se debe, principalmente, a las condiciones y los mecanismos físicos del aparato fotográfico.

Hemos visto como funcionan los mecanismos de cada uno de los elementos anteriores de significación de manera aislada y en relación con otros elementos visuales. También, en varios casos anteriores, se han relacionado dichas funciones de significación con el propio encuadre. Muchos de estos elementos están directamente condicionados por el encuadre en su estructuración interna.

El hecho de que el encuadre determine muchos de los mecanismos que tienen lugar en la representación a la hora de organizarse los elementos que la significan lo convierte, casi inevitablemente, en un elemento de significación en sí. Así expuesto puede parecer una obviedad dicha afir-

⁷⁵ FRANCO TABOADA, José Antonio. Sobre perspectiva, Fotografía e infografía. Apuntes para una fenomenología de la representación. EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica, [en línea]. Número 17. p. 54-65. 2011. [Fecha de consulta: 23 de noviembre 2014]. Disponible en: <http://ojs.upv.es/index.php/EGA/article/view/883>

mación pero la realidad es que en muy pocos análisis de la imagen o escritos acerca de la semiótica de la misma, se considera el encuadre como un elemento de significación.

En este trabajo defiendo el acto de encuadrar como un proceso que ya tiene lugar antes del acto de la toma donde influyen muchos mecanismos, tanto técnicos como perceptivos. Encuadrar es la acción de seleccionar, a través del visor, aquello que el fotógrafo desea captar en una fotografía. Encuadrar significa, por tanto, establecer los límites de la fotografía y decidir qué elementos aparecerán en la imagen. El encuadre en sí es ese espacio donde se ha decidido que dentro de él ocurrirá todo lo que tenga que ocurrir para que esa imagen sea lo que tenga que ser (o significar). Ese encuadre tiene unas proporciones concretas, una forma en la que, los elementos tendrán un comportamiento de significación muy específico. A través de ese comportamiento o estructuración se relacionarán los signos visuales otorgando a la imagen su significación. Dentro del espacio definido por el encuadre los elementos no se van a comportar de igual manera en unas zonas como en otras. Esto es lo que se ha analizado en la composición de la imagen. Del mismo modo que, a través del encuadre podremos convertir una imagen desequilibrada en una composición estable o dejar distintos elementos en un lugar u otro de la superficie de la imagen para que signifiquen una cosa u otra, según la intencionalidad del autor.

De esta manera, el encuadre no sólo impone sus límites cuando miramos la realidad para extraer un extracto de ella, sino en la representación misma, es el encuadre, el que delimita el lugar donde va a tener lugar la signi-

ficación de la imagen. Se debería reconocer que el encuadre fotográfico es una práctica significativa en la que confluyen, por el lado compositivo, una serie de estrategias discursivas unidas a la intencionalidad del autor y por otro, un entorno cultural, unos medios de difusión específicos dentro de un contexto histórico, socioeconómico y político que influenciarán tanto al propio creador de la imagen como al espectador.

Para terminar, habría que considerar otros elementos significantes como los soportes sobre los cuales se plasma la representación plástica, la pose del modelo, la resolución de la imagen, la saturación de los colores, la escala de reproducción, el entorno en el que se encuentra la imagen expuesta, etc., que otorgan valores de la significación a la imagen. Estos elementos muchas veces son considerados secundarios a la hora de establecer la significación en la representación visual, sin embargo, desde mi punto de vista, son igualmente dignos de atención a la hora de la construcción del significado del mensaje final. Aun así, deberán esperar a que otros estudiosos e investigadores de la imagen los consideren para su análisis ya que en esta indagación teórica, a pesar de su atractivo a la hora de influenciar en la representación, sólo abultarían de contenidos un terreno que se aleja del campo principal de esta investigación: el encuadre.





CONCLUSIONES

La propuesta de realizar una investigación sobre el encuadre fotográfico fue algo que al inicio de esta tesis, hace diez años, me daba un profundo respeto. Primero, por la falta de documentación especializada y concreta que profundizara sobre el tema. La imposibilidad de partir de algún escrito, alguna teoría o de ciertas investigaciones que hubiesen analizado y ahondado en el tema del encuadre y la acción de encuadrar, tanto desde sus fundamentos teóricos como prácticos. En segundo lugar, porque intuía la fácil posibilidad que existía de desviarse del eje investigador dada la diversidad de factores y condiciones, de distintas naturalezas, que influyen sobre el acto de encuadrar. Además, había que manejar conceptos muy complejos y abstractos en diferentes áreas de conocimiento, de los cuales era muy complicado el proceder de desarrollos más profundos. De esta manera, tengo que reconocer que, viendo que no tenía un gran apoyo teórico y literario en el que basarme y reconociendo los niveles ontológicos que abarcaba el concepto de encuadre, sentí un abierto temor de no abarcar conjuntamente la complejidad de mi objetivo. Afortunadamente, en diez años han cambiado algunas cosas, principalmente, un punto de partida más maduro y especializado en el tema por mi parte, aunque siempre desde una perspectiva humilde, ya que hay que admitir que la complejidad que abarca todo el proceso y la propia naturaleza del encuadre fotográfico podría llevarme varias vidas de investigación.

Las preguntas que encierra un tema así llegan a abarcar desde cuestiones sobre la propia significación y forma de significar la imagen fotográfica, los elementos que intervienen en dicho proceso, la universalidad o no de los elementos plásticos de la imagen o el funcionamiento del registro de la realidad, hasta el sentido de belleza, el desarrollo de los estilos o la

influencia del contexto histórico, social, político, económico, tecnológico, etc., pasando por cuestiones acerca de nuestro sistema perceptivo o nuestros procesos mentales a la hora de observar la realidad tanto externa a nosotros como aquella procedente de la representación misma. En ningún caso, son preguntas con fácil respuesta y quizá algunas de estas cuestiones ni siquiera la tengan de forma concreta o, incluso, se escapen a nuestra propia consciencia.



Paula Anta. Meinem Weg. Kircheib. 2015

Voy a dividir las conclusiones en cinco puntos en donde se reúnen los aspectos básicos que abordan una aproximación hacia las coyunturas y a las dificultades que me he ido encontrando en el desarrollo de esta investigación. Aun así, inevitablemente, estas explicaciones han de ser escuetas y genéricas, ya que las infinitas posibilidades de variación que ofrece la propia naturaleza del encuadre fotográfico, impiden tanto las afirmaciones concluyentes como los dictámenes particulares.

1

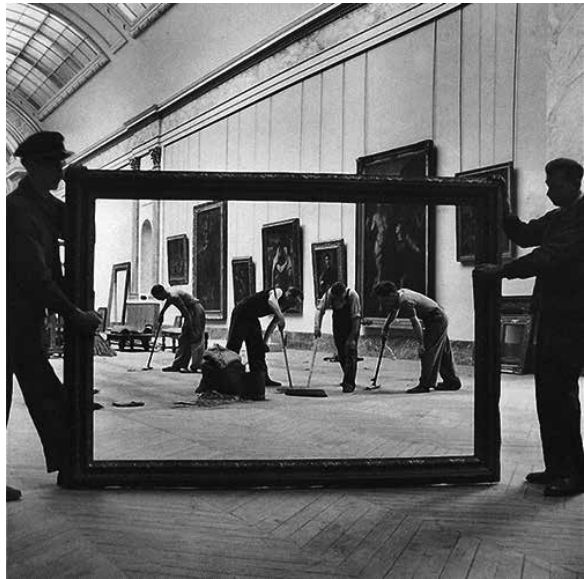
En primer lugar, ya comentado en la introducción de este trabajo, se debe asumir la falta de estudios y documentación, tanto práctica como teórica, que existe sobre el tema del encuadre fotográfico. Esto no es únicamente una coyuntura que envuelve esta investigación y la información analítica requerida para un tema concreto, sino una realidad que rodea, por una parte, un campo de investigación teórica sobre el hecho fotográfico, bastante exiguo y, por otro, la circunstancia desproporcionada de desinformación y falta de estudio, sobre uno de los momentos más significativos dentro del acto fotográfico. El encuadre es un proceso indispensable dentro del lenguaje fotográfico pero, desafortunadamente, existen muy pocos estudios que profundicen en su naturaleza, sus mecanismos y su manera de significar.

Felici sentencia, en su inteligente obra sobre una metodología de análisis de la imagen fotográfica, la coyuntura de la falta de desarrollo, en nuestro país, acerca del estudio de la fotografía ¹. Desde mi humilde perspectiva, debería añadir, después de haber vivido durante los diez años que abarcan el periodo investigador de esta tesis, en diferentes países europeos y no dejando atrás toda la información a la que se puede acceder hoy en día a través de diferentes redes, que esta triste circunstancia, se podría adaptar, desgraciadamente, a un contexto internacional.

No deja de sorprender el hecho de que un concepto como el encuadre y el acto de encuadrar no se encuentre más analizado desde cualquier nivel al

¹ MARCIAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2010. p. 18

que nos queramos asomar hacia este complejo proceso. El simple hecho de sentir que nuestra mirada, en muchas ocasiones, cuando deambula sin más por los elementos que componen la realidad que tenemos ante nosotros, se ve recortada por una arquitectura, una estructura, un objeto u otro elemento delimitador, debería motivarnos a un acercamiento sobre un acontecimiento que se da de una manera tan habitual. Los marcos encuadran constantemente nuestra realidad. La fotografía nos brinda, como ningún otro medio, la mejor manera de plantear este acto de fragmentación de esa realidad ilimitada que nos rodea.



Pierre Jahan. Trabajadores en el Louvre Paris. 1947

Por otra parte, el acto fotográfico no sería posible sin el acto de encuadrar. Este es responsable de su propia naturaleza, influida además por otros parámetros igualmente significantes. Cuando se abarca el tema de la fotografía como imagen, forzosamente nos tenemos que referir al encuadre. Nadie duda de su papel significativo a la hora de crear una imagen y mucho menos si estamos aludiendo a la imagen fotográfica. Como he apuntado brevemente en la introducción, en todas las ocasiones en las que me encontraba comentando el hecho de estar realizando una tesis sobre el encuadre, no existía duda alguna sobre su papel principal dentro del acto de la toma fotográfica. Un tema muy amplio, sí y muy complejo pero inevitablemente esencial en el momento de plantearnos el proceso del acto de la toma. De esta manera, tanto profesionales del mundo de la fotografía, como personas totalmente ajenas a él, se sorprendían al escuchar que prácticamente no existía documentación especializada sobre ese momento primordial para la imagen fotográfica. Si bien es cierto, que no se ha prodigado mucho el estudio analítico sobre el encuadre fotográfico, incluso más allá de nuestras fronteras, se trata de un tema que posee un enorme interés para la mayoría de los consumidores de imágenes, tanto para los profesionales y estudiosos seducidos por el mundo del lenguaje fotográfico, como para los propios usuarios de un medio que, hoy en día, es accesible y difundido por todos.

No obstante, existen numerosos estudios sobre teoría e historia de la imagen, historia del arte, tratados sobre la técnica fotográfica, psicología de la percepción, etc., incluso, en este caso sí, sobre el encuadre cinematográfico, que han proporcionado claves de mucha utilidad para diseñar esta aproximación al concepto de encuadre dentro del proceso fotográfico.

Precisamente, la segunda dificultad con la que me he encontrado, ha sido el hecho de tener que agrupar la poca y disgregada información con la que me he ido encontrando, proveniente de los diferentes campos de estudio y plantearla dentro del eje temático del concepto de encuadre. La multitud de materias y campos de estudio necesarios es la consecuencia de la naturaleza tan diversa que poseen los elementos que intervienen en el proceso de encuadrar. El estudio aislado de los diferentes campos que abarcan dicho proceso, no servirían para entenderlo en su sentido más completo. Los distintos mecanismos, digamos, de diferente naturaleza, que comprenden el acto de encuadrar constituyen los datos del contenido pero, por sí solos, serían insuficientes. Es como reunir diferentes piezas de un disperso pero apasionante puzzle. Lo que da sentido al concepto del encuadre es, precisamente, la relación que se establece entre todos estos aspectos que le definen. A medida que se adentra y se analiza el tema del encuadre, se va descubriendo todo lo que falta por investigar para profundizar en él y, sin embargo, nos sentimos atrapados por la riqueza, la complejidad y los distintos fundamentos que abarca.

2

La segunda premisa que se plantea en esta tesis como noción sustancial a la hora de entender y profundizar en el concepto del encuadre, es el hecho de entenderlo como un proceso que tiene lugar antes, durante y después de la toma.

En la mayoría de los casos o en los estudios menos analíticos sobre el tema (que, desafortunadamente, son el conjunto más amplio de escritos que se ocupan de él), se equipara el encuadre básicamente con la acción de

componer la imagen. Se aborda el tema del encuadre únicamente desde el momento de la toma fotográfica, del instante en el que se mira por el visor o la pantalla de nuestra cámara y se aprieta el botón. Encuadre y composición aparecen casi de manera indisoluble.

La definición más concuerda es la explicación del encuadre como elemento delimitador dentro de cuyos márgenes se generará la composición de la imagen o también nos podemos encontrar con la descripción del encuadre como momento de captura de un fragmento de la realidad exterior. De ahí se pasa a la relación de lo que supone un encuadre vertical u horizontal, etc. según la escena que se desea y, por último, lo que se considera, puede significar de una manera u otra la escena que se quiere representar a través de la elección del encuadre. Estas definiciones no son del todo falsas en su descripción pero se quedan en enunciados muy superficiales y pobres acerca de un concepto que abarca una capacidad estructural de representación y una naturaleza muy complejas.

Si nos detenemos a pensar y analizar más internamente los elementos que determinan el encuadre y los mecanismos que lo definen, nos damos cuenta que, muchos de éstos, se generan antes de la toma. Sin su inclusión dentro de una serie de decisiones que se tienen que tomar para el acto fotográfico, el encuadre no podría darse. Por lo tanto, estos elementos forman ya parte del encuadre antes del momento de encuadrar y lo definen como un proceso que comienza con una serie de elecciones y avenencias que lo determinarán definitivamente.



*Francis Picabia, Ici, c'est ici Stieglitz.
Tuschezeichnung und Rote Tinte auf Papier. 1915*

En el recorrido que abarca el proceso de encuadrar nos encontramos con muchos factores que lo condicionarán y definirán su naturaleza diversa. No obstante, nos podríamos detener en tres momentos decisivos: la elección de los factores técnicos que se emplearán para la toma fotográfica y que especificarán la naturaleza del encuadre al igual que la propia acción fotográfica, la asimilación y comprensión de nuestros mecanismos internos que serán el motor de nuestras acciones y, por último, el conocimiento de las diferentes articulaciones que se establecen entre los elementos visuales dentro de la composición para significar la imagen. Estos aspectos no se pueden aislar del acto de encuadrar y suministran dentro de dicho

proceso, la esencia del concepto de encuadre. De esta manera, la elección de un tipo de cámara u otro, de un formato, de un objetivo, determinarán el encuadre. Nuestro sistema perceptivo, nuestros mecanismos biológicos y físicos, así como nuestra manera de afrontar la realidad, aquella que sirve de modelo para la representación fotográfica, caracterizarán la manera en la que vayamos a enfrentarnos a la escena, las personas o los objetos que queramos emplazar y distribuir dentro o fuera del encuadre. El conocimiento de los diferentes elementos y signos visuales, la noción sobre su naturaleza, la articulación, organización y estructuración, aunque sea en cierto grado consciente, de estos signos para su disposición dentro de la superficie de la representación fotográfica, todos estos aspectos, están profundamente decretados por el encuadre.

La fotografía, como mecanismo técnico del que se sirve en su relación con la realidad exterior a la que representa, implanta sus propias pautas. Por muy mimética que sea dicha relación, el lenguaje fotográfico, al igual que cualquier otro, está determinado por unas características, en este caso, técnicas muy concretas y el encuadre es uno de los elementos definitivos y significantes del texto fotográfico. El encuadre actúa realizando un corte espacial, delimitador de una parte concreta de una escena, que en la imagen aparece dentro de un contorno, generalmente, rectangular o cuadrado. Pero la hipótesis es que este acto no es únicamente un paso necesario en la composición de la fotografía, sino que, a través de una serie de mecanismos de diversa índole, que tendrán lugar durante todo el proceso fotográfico, se dotará de significación a la imagen definitiva. Soulages, comentaba que “la cámara de fotos sólo puede captar un fenómeno particular posible que depende de un aparato, de un material, de

un dispositivo y de un fotógrafo particulares”². Estos son los mecanismos que intervienen en la creación de la imagen fotográfica y el encuadre y los aspectos que lo fundamentan, convergerán, de manera más o menos intensa durante los diferentes momentos que definen dicho proceso de elaboración de la imagen.

3

Cuando observamos imágenes, una de las primeras preguntas que nos hacemos es ¿qué significa esa imagen en este momento para mí? ¿qué narra esa imagen? ¿qué quiere mostrarme? ¿qué veo yo en ella?. Esto nos lleva inevitablemente a la afirmación, sea cual sea la naturaleza de esa imagen y los mecanismos que se articulan en ella, de declarar que ésta es un objeto de sentido, aunque muchos de los procesos de significación intrínsecos a ella, se escapan a nuestras interpretaciones.

El lenguaje visual se sirve de unos mecanismos plásticos muy concretos para significar. En el lenguaje fotográfico existen unos elementos de significación que pertenecen, en sus fundamentos, al texto visual en general. Al mismo tiempo y en relación a éstos, se sirve de otros componentes visuales característicos y definitorios del propio lenguaje fotográfico, provenientes, entre otras cosas, de su naturaleza técnica. Por ejemplo, en una fotografía nos podemos encontrar con elementos morfológicos de signi-

² SOULAGES, François. Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen. Universo Fotográfico [en línea]. Diciembre de 2001, año III, número cuatro. [Fecha de consulta: 3 de diciembre del 2014]. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num4/>

ficación como el punto, el plano, la forma, etc., asimismo estos elementos establecen estructuras en relación con los elementos visuales característicos del lenguaje fotográfico, como la profundidad de campo, la iluminación, el enfoque, etc. Es evidente que la imagen y su forma de significar, estará determinada por los diferentes fundamentos materiales, así como por los mecanismos y técnicas involucrados en su elaboración. Todos estos elementos y la relación que se establece entre ellos, son los responsables de generar la significación de la representación.

En esta dirección, esta investigación plantea como tercera premisa, la idea de entender el encuadre como un elemento de significación más de la imagen fotográfica. A lo largo de este trabajo se han ido describiendo diferentes mecanismos, momentos y niveles, pertenecientes al proceso y planteamiento de la construcción de la imagen fotográfica, siendo, a través de este recorrido teórico y práctico, inevitable la conclusión de que el acto de encuadrar supone un proceso de transmisión de sentido. Esta afirmación se basa, a través de las distintas acciones necesarias para la construcción de la imagen durante el acto fotográfico, en el propio proceso de encuadrar. La naturaleza y los fundamentos del encuadre se encuentran desde el punto de partida de la propia materialidad y tecnicidad de la imagen fotográfica, al igual que en su relación con el contexto social, cultural, histórico, etc. en el que se inscribe precisamente nuestra realidad, sin dejar de lado el nivel enunciativo del propio creador. Todo encuadre responde a una determinada manera de mirar y esto influirá en la relación tanto de los elementos materiales o presentes en la representación, como en aquellos inmateriales o ausentes. A este nivel, los mecanismos en los

que se basa el encuadre, que se movilizan a lo largo de todo este proceso, lo hacen para dotar a la imagen de su significación final.

Dependiendo de la intencionalidad del creador de la imagen, se tendrán que tomar una serie de elecciones para poder dar así, a la representación, el sentido que se pretende. La elección del tipo de cámara, del objetivo, del formato, de los mecanismos técnicos de la cámara que se vayan a emplear según el propósito y unas circunstancias concretas pero que asimismo influirán sobre el resultado final, la resolución requerida según un resultado final u otro deseado o necesario, el tipo de iluminación, del punto de vista, el planteamiento de la escena, la forma en la que se disponen los elementos que la componen, etc. serán elementos visuales que determinarán la significación de la imagen final. Dentro de estos parámetros que caracterizan el lenguaje fotográfico, la elección del encuadre, como elemento visual que es, supone uno de los mecanismos más influyentes a la hora de significar la imagen.

Por otra parte, el encuadre determina finalmente el orden icónico de los elementos plásticos de significación. Es a través de la acción de corte que supone el acto de encuadrar, donde se decidirá qué elementos de significación quedarán dentro de la superficie de la representación y la manera de relacionarse que tendrán entre ellos o incluso con aquellos que queden fuera del margen establecido por el encuadre. Cualquier elemento plástico, por muy variable que sea su naturaleza, tendrá una función dentro de la imagen, no sólo por su propia presencia en la representación, sino por la relación que establece hacia los otros elementos. Así que cualquier elección, más o menos cerca de nuestra intencionalidad, de los elementos

que queramos incluir dentro del encuadre afectará al significado final de la imagen. No debemos olvidar que al encuadrar, en la mayoría de los casos, no podemos ser conscientes de todos los elementos que componen la escena que tenemos ante nosotros. Cuando elegimos el encuadre final y realizamos ese corte de la realidad externa, todos los elementos que la componen en ese instante, entrarán en bloque, de manera indiscriminada, dentro de los límites del marco de representación. Muchos de ellos, introducidos dentro de la imagen de manera intencionada pero muchos otros, estarán ahí, casi escondidos a nuestra mirada, vinculados, igualmente, a los otros elementos de significación. Por supuesto, sigo refiriéndome principalmente a la fotografía artística ya que es cierto que, por ejemplo, en la fotografía publicitaria, los elementos que entran o no en la imagen están mucho más dirigidos.

No obstante, todos los mecanismos que se articulen en el momento de la toma, determinados por una serie de decisiones previas y de características perceptivas, acompañados por las sensaciones particulares del autor, conducidos por la confluencia de una serie de estrategias discursivas, la intencionalidad o el horizonte cultural de éste, harán que en un instante determinado en el momento de la toma, escojamos una porción muy concreta, dibujada dentro de los márgenes de nuestro encuadre, de esa realidad ilimitada que nos rodea y no otra. Y todos estos mecanismos, añadidos a los arriba expuestos, crearán la significación de la imagen.

El sentido de la significación se mueve ya en el terreno de la semiótica y, aunque ésta abarque parte del proceso del encuadre, se saldría del planteamiento principal de esta investigación. Aun así, es preciso recordar que

no siempre es posible encontrar un sentido final a las cosas, a nuestras intenciones o a nuestros sentimientos. Octavio Paz hace referencia, en un hermoso pasaje, a esta noción sobre la propia reflexión de la significación: “También podemos preguntarnos ¿qué significa la significación? El lenguaje calla y su silencio parece decirnos que las significaciones no tienen un sentido final o que ese sentido es indecible y, propiamente, inefable e impensable. Las significaciones se anulan unas a otras; sobre las ruinas del sentido aparece una realidad que no puede ser nombrada y, quizá, tampoco pensada”³.



Dirk Braeckman. A.W.-M.P. 2013

³ PAZ, Octavio. *Sombra de obras: arte y cultura*. Seix Barral. Barcelona. 1996. p. 42

4

El proceso de encuadrar supone un proceso de fragmentación pero también de reconstrucción de la realidad que nos rodea. Al encuadrar presentamos un fragmento determinado de la realidad desde un enfoque proyectado desde un punto de vista concreto, producto de la manera de seleccionar los elementos y de situarnos ante ellos.

Al fotografiar concretamos algo, nos obligamos a situarnos ante las cosas, miramos hacia nuestro mundo, el de fuera y el de dentro y le conferimos un marco, unos márgenes. El sentido que promulgamos con nuestras imágenes es lo que cuentan dentro de esos límites impuestos por el encuadre. En algún sentido, este proceso supone enfrentarnos a esos límites integrándolos en nuestra mirada, en nuestro entender de la realidad exterior para, finalmente, aceptarlos e incorporarlos.

Este proceso además no sólo muestra los elementos, sino que define una serie de pautas que provienen de los mecanismos propios y personales de cada autor, es decir, de su comportamiento, y su manera de entender y sentir su entorno. Las creencias de cada uno, su sensibilidad, su integridad, su intuición, en definitiva, sus cualidades personales, al igual que sus habilidades técnicas influirán en la lógica y el concepto de la imagen, en el qué, el cómo y el porqué o con qué fin, se fotografía. El fotógrafo inevitablemente se posiciona desde su propio punto de vista ético y define su código deontológico. Esto aflora cuando el fotógrafo es consciente de sus intenciones, de su búsqueda, de sus propósitos y de cómo interactúa con la vida y a través de la fotografía. Estas características personales son elementos esenciales dentro del proceso de realización de la

imagen. Todos los fotógrafos tienen sus códigos personales deontológicos, así como una visión creativa única con los que pretenderá, de forma más o menos consciente, favorecer una determinada interpretación. De nuevo Octavio Paz lo refleja de manera elegante y acertada en este pasaje: “En la experiencia misma del poeta (artista) –en esto semejante a la de todos los hombres – aparece de una manera constante la interpretación entre lo que se siente, lo que se piensa y lo que se dice. Nuestra experiencia diaria no está hecha de ideas o sensaciones sino de ideas-sensaciones que, a su vez, son inseparables de la emisión verbal correspondiente. Las sensaciones y las ideas-sensaciones se manifiestan en el interior de cada uno y por su naturaleza misma son evanescentes; el lenguaje, en un primer movimiento, las fija; apenas la fija, las cambia, las transfigura.

El poeta, al nombrar lo que ha sentido y pensado, no transmite las ideas y sensaciones originales: presenta formas y figuras que son combinaciones rítmicas en las que el sonido es indisoluble del sentido. Esas formas y figuras, esos poemas, son objetos artificiales cubos o esferas de ecos y resonancias, que producen sensaciones e ideas-sensaciones semejantes pero no idénticas a las de la experiencia original”⁴.

Hay que tener en consideración, dentro de las conclusiones de este trabajo y como cuarta premisa, después de analizar los diferentes procesos y mecanismos dentro del acto de encuadrar que, sin embargo, el fin último de todo este acontecimiento que supone el acto fotográfico, lo determina

⁴ Ibid. p. 21

el autor de la imagen. Aunque la fotografía esté, desde un punto de vista compositivo o técnico, mal construida, será el propósito y las intenciones de su creador, las que la determinen en su creación y en su forma de significar. Aunque sea posible aprender las distintas prácticas técnicas del lenguaje fotográfico o ahondar en análisis teóricos acerca de la imagen, no existe una fórmula preestablecida. El fotógrafo creativo, cuya práctica se basa en la reflexión, toma decisiones que tiene que ver con la aplicación adecuada de determinadas elecciones, siempre desde su forma personal de abordar el lenguaje visual. Fontcuberta lo describe muy bien en este fragmento: “La cámara es una máquina, pero el fotógrafo no es un robot. El acto fotográfico somete al fotógrafo a una secuencia de decisiones que moviliza todas las esferas de la objetividad. El fotógrafo es un personaje que piensa, siente, se emociona, interpreta y toma partido. Y que hace todo esto incluso sin darse cuenta. Aunque de una manera voluntaria se autoimpusiese un férreo código reproductivo, aunque el fotógrafo redujera su cometido a una voluntad de fotocopiar lo real, la misma asunción de ese código implicaría la acción de escoger”⁵.

No podemos negar que el texto fotográfico toma los signos del mundo exterior pero igualmente, es una transferencia de éstos, es decir, en el interior mismo del dispositivo fotográfico, realiza una transferencia entre los elementos componentes de la imagen y, por decirlo de alguna manera, las inclinaciones y afectos del creador. En este proceso, además, se dan una serie de operaciones en las que muchos de estos mecanismos no son linea-

⁵ FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2010. p. 185

les, predecibles o conscientes. Pero ¿cómo gestiona el fotógrafo el uso de esos signos y símbolos en su obra?. Ante esta pregunta no podemos más que obtener tanta diversidad de respuestas como creadores de imágenes. Muchos dicen que responden de manera intuitiva al momento, a la situación o al acontecimiento sin dejar de tener en cuenta su intencionalidad. Otros construyen la imagen o la escena, de forma consciente y minuciosa antes, durante o después de la toma fotográfica. Por otro lado, algunos fotógrafos argumentan que no existe eso que llamamos intuición, sino que el fotógrafo responde ante el tema utilizando su propio sentido del lenguaje visual, fruto de su experiencia y su proceder individual.



Szene aus dem Film Blow up von Michelangelo Antonioni. 1966

Cuando fotografiamos nos movemos en un terreno donde intervienen elementos puramente psicológicos y formales de la realidad, articulados por la percepción de la visión al plano donde se plasma la representación.

Está claro que cada creador de imágenes tiene su propia conducta ante la acción de constituir la representación y la búsqueda y consolidación de ese modo de actuación, supone también un aprendizaje y una profundización en los propios mecanismos internos e individuales.

No obstante, no podemos negar que en el momento en el que realizamos una fotografía, no nos podamos plantear todos los aspectos que nos influyen durante dicho proceso, por muy controlado que queramos considerarlo. “Simplemente” nos situamos ante la escena, miramos, disparamos y recortamos. No tenemos la capacidad de plantearnos detenidamente, en ese instante, por ejemplo, todos los aspectos culturales que nos influyen en ese momento, el estado psicológico en el que nos encontramos o si estamos viendo los colores antes que una forma en movimiento. Entre otros motivos, porque muchos de esos mecanismos tienen lugar casi de manera ajena a nuestra consciencia y sin embargo, son determinantes en todas nuestras acciones y, por tanto, en nuestra manera de significar. Por lo tanto, tenemos que asumir, que dentro del proceso de encuadrar, al igual que en el proceso fotográfico, intervienen muchos mecanismos que afectan, de manera inconsciente, nuestras acciones.

Una vez aceptada esta condición inevitable pero, de cierta manera misteriosa, que forma parte de cualquier acto creativo, también hay que responsabilizarse de aquellos componentes que sí podemos dirigir, aprender o analizar para ser más conscientes de nuestras acciones a la hora de crear las imágenes y dirigirlas así, de forma más acorde con nuestra intencionalidad. Cuanto más se sumerge el fotógrafo en el proceso, más asimila y representa la experiencia tridimensional a través de los mecanismos que

nos brinda la cámara fotográfica, de tal manera que combina su respuesta personal ante lo que está viviendo con la comprensión y el uso del lenguaje visual. Esa relación establecida entre la realidad sensible a nuestra acción creativa a través del acto fotográfico, nuestros propósitos más íntimos y el conocimiento de los diferentes mecanismos que configuran el medio que estamos empleando para dicha acción, supone uno de los equilibrios más valiosos dentro del proceso creativo. “Es necesario sentir cierta afinidad con lo que se fotografía. Hay que sentirse parte de ello y, al mismo tiempo, lo suficientemente distante para verlo de forma objetiva”, afirmaba el fotógrafo británico integrante de la agencia Magnum, George Rodger ⁶.



Autorretrato de George Roder, uno de los fundadores de la Agencia Magnum. 1940

⁶ RODGER, George. Citado por SHORT, Maria. Contexto y narración en fotografía. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2011. p. 20

Según Maria Short, la intencionalidad del autor, fruto de todas sus vocaciones personales en relación con el contexto que rodea al acto fotográfico, cobra sentido a través del concepto que se configura al fotografiar: “El concepto une el tema con el contexto, ahí está el porqué de fotografiar y el modo en que lo hacemos. Hasta cierto punto el concepto constituye la razón o la intención de cada uno” ⁷.

Lo que está claro es que las imágenes mentales que realizamos sobre la realidad configuran los patrones cognitivos de cada individuo y su manera de relacionarse con el entorno y estos procesos, absolutamente individuales, son los cimientos para nuestras acciones en el momento tomar todas las decisiones que afectarán a nuestra manera de encuadrar.

Cada encuadre muestra una información determinada de la realidad, es decir, un enfoque determinado de ésta, producto de una manera de seleccionar los hechos, los elementos, las escenas, los objetos, etc., y de desechar otros. El marco determina el carácter de la imagen, el sentido de ésta pero al mismo tiempo, estas características prefiguran el tipo de marco o encuadre. Se establece, de este modo, un ir y venir, una relación interna entre ambos. Por otro lado, la mente determina los horizontes individuales de la comprensión e interpretación de esa realidad encuadrada y dispone los elementos según sus propios y particulares mecanismos. Puede ser que el encuadre deje de ser meramente un proceso de selección

⁷ SHORT, Maria. Contexto y narración en fotografía. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2011. p. 45

y pase a ser un patrón persistente de la mente que lo realiza (que domina o maneja los elementos que componen la imagen y la relación entre ellos).

Al igual que estos mecanismos se dan de forma individual por parte del autor de la imagen durante el proceso de su creación, no podemos sino asentir cuando consideramos que, asimismo, dichas articulaciones tendrán lugar, de manera particular, en el observador de la imagen. Efectivamente, los patrones de cognición e interpretación se encuentran tanto en la persona que realiza el encuadre como en el intérprete o espectador, por lo que finalmente hay que concluir que es un proceso personal y único.



Jan Vercruyss. La Feinte. 1982

5

Para terminar el quinto y último punto de estas conclusiones, es importantes considerar algo que, quizá pueda parecer una evidencia pero, de alguna manera, es inevitable tanto para el acto creador, como para el planteamiento del propio proceso de encuadrar. Como creadores de imágenes, podemos emplear los elementos de significación de manera más o menos dirigida, ser más o menos conscientes de nuestro uso de ellos para un fin específico, estar más cerca o más lejos de nuestros propósitos. Nuestras acciones pueden responder a unas intenciones muy concretas en el momento de la representación al igual que en la consideración de la respuesta del espectador pero nunca podremos tener un control absoluto sobre su respuesta. Es importante tener en cuenta que la respuesta del espectador no dependerá únicamente de la manera en que se han utilizado los materiales o de nuestra destreza o análisis de los elementos componentes de la imagen, sino también de sus propias expectativas.

El creador puede tener más o menos en cuenta al espectador dentro de su proceso creativo, puede dirigir de manera más o menos acertada, a través del manejo de los elementos de la imagen, entre otras cosas, sus reacciones al observar la representación obtenida pero, muchos de los mecanismos que tendrán lugar en el momento de la interpretación, se escaparán de su control. En gran parte, esto se debe al hecho de la propia naturaleza de la imagen visual, la cual, puede proporcionar una gran cantidad de informaciones visuales que pueden tener, al mismo tiempo, múltiples significaciones y prestarse, por tanto, a múltiples interpretaciones.

Por otro lado, como observadores, el hecho de agudizar nuestra sensibilidad hacia las herramientas plásticas, hacia la dimensión de los signos icónicos o simplemente, intensificar el sentido de nuestra observación, no puede sino ayudar a alcanzar con mayor grado la fuerza de los mensajes visuales que observamos. En muchas ocasiones se espera, cuando nos encontramos en el proceso de observación, que las diferentes articulaciones y los distintos mensajes que encierra la imagen fotográfica -la imagen, en general-, sean descubiertos de forma casi automática, prácticamente sin una implicación por parte del espectador. Observar supone una implicación que nos puede llevar, en muchos momentos, a lugares extraordinarios.

Ahora bien, un enunciado visual puede llegar a transmitir numerosas informaciones que necesitan ser contextualizadas para que, de este modo, sean interpretadas de la manera más adecuada posible a la intencionalidad del autor. Las diferentes circunstancias que nos rodean, a todos los niveles, tanto externas como internas, condicionarán la manera de interpretar la imagen. Es por ello que, desde el punto de vista del creador, sean necesarias ciertas consideraciones hacia el espectador, a la hora de plantear la imagen y esto incluye, igualmente, el propio planteamiento del encuadre.

En este sentido, es evidente que al encuadrar, se tomen en cuenta todas las operaciones posibles para llevar a cabo la significación de la imagen fotográfica según nuestras intenciones pero no se puede dejar de lado, dentro de esa intencionalidad más o menos buscada, las reacciones y sensaciones que, con nuestra representación y, precisamente, su manera de significar, puede provocarse sobre el espectador.

Existen además, muchos otros aspectos que afectarán a las diferentes interpretaciones del espectador y que el autor tiene que considerar en la concepción de la imagen. Por ejemplo, el contexto en el que se contempla una fotografía condiciona tanto el método de producción como su interpretación. No es lo mismo observar una imagen en una revista, en un libro de artista o en una exposición. De igual modo, la manera de producir esa imagen, afectará profundamente su manera de significar. En el último bloque de esta tesis se trata, por ejemplo, el tamaño de la imagen como un elemento de significación. Por lo tanto, no interpretaremos igual una fotografía expuesta sobre un soporte rígido a un gran tamaño que aquella publicada en un catálogo. Todos estos aspectos, como se ha visto a lo largo de este trabajo, determinarán la imagen, su significado, su presencia, su esencia como realidad visual.

Las observaciones de John Berger y Jean Mohr se acercan al acontecimiento de la imagen y a su contexto: “de igual modo, la imagen fotografiada del suceso, cuando es mostrada como fotografía, forma también parte de una construcción cultural. Pertenece a una situación social específica, la vida del fotógrafo, un argumento, un experimento, un modo de explicar el mundo, un libro, un periódico, una exposición”⁸.

Tan importante es tener en cuenta el contexto más inmediato de la imagen final y el destino de la fotografía como el contexto cultural y social en el que se da. Al igual que no podemos dejar de interpretar nuestro entor-

⁸ BERGER, John, MOHR, Jean. Otra manera de contar. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2007. p. 93

no, estas interpretaciones y nuestra manera de conocer el mundo que nos rodea, no puede sino partir de unas circunstancias culturales, sociales, históricas, políticas, económicas, geográficas, etc. “Desciframos el mundo de manera cultural, así como desciframos las representaciones de manera también cultural”, señala Martine Joly⁹. Las experiencias sociales, culturales, geográficas y temáticas influyen en la comprensión e interpretación de las fotografías, así como lo hacen a la hora de su creación.

El estudio de los usos de la imagen fotográfica nos ha mostrado que la significación de los mensajes fotográficos está determinada culturalmente. En este sentido, Felici plantea el siguiente ejemplo: “Los antropólogos, por su parte, han realizado numerosos experimentos consistentes en mostrar imágenes comunes de nuestra cultura a tribus completamente aisladas de nuestra civilización, que ha demostrado su incapacidad para entender estos mensajes. Este hecho cuestiona de una manera firme el valor de espejo de la imagen fotográfica, su transparencia o realismo, incluso su valor inoportunamente documental”¹⁰.

A la propuesta de cómo significar la imagen fotográfica a través del encuadre, cómo construirla, cómo disponer los elementos de significación para la representación, se une la cuestión inevitable de plantearse cómo serán interpretadas nuestras acciones por parte del observador. A la hora de describir las distintas zonas de dinamismo e intensidad de la superficie de

⁹ JOLY, Martine. *La imagen fija*. Editorial La Marca. Buenos Aires. 1999. p. 85

¹⁰ MARCIAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2010. p. 66

la imagen partiendo, por un lado, del funcionamiento de nuestro sistema perceptivo y cognitivo, sabemos que hay, igualmente, aspectos culturales con los que hay que contar y que determinarán, tanto la forma de plantear los elementos plásticos y nuestras acciones creadoras, como su interpretación por parte de espectador.

Es cierto, que el planteamiento de los elementos de la imagen puede variar. En este sentido, si observamos los mecanismos de lectura de otras culturas, donde, por ejemplo, ésta se realiza de arriba abajo o de derecha a izquierda, no podemos dejar de preguntarnos hasta qué punto, esta diferencia cultural del funcionamiento de dichos procesos, puede influenciar la propia naturaleza y comprensión de la imagen.



Bernd und Hilla Becher. Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes. 1959-1973

Asimismo, este contexto cultural afectará la propia propuesta de la imagen. Esto se hace evidente cuando observamos fotografías antiguas (a pesar de los objetos y símbolos de otras épocas) pero incluso hoy en día, en el ámbito de la fotografía artística actual, nos encontramos con una serie de pautas, culturales, estéticas o técnicas que definen un tipo de fotografía concreto. Por poner un ejemplo, hemos visto cómo se definía la fotografía alemana o lo que se ha denominado el objetivismo alemán, una visión fotográfica que se reduce y limita a lo imprescindible, jugando con encuadres frontales y muy simétricos, con una iluminación muy suave, generalmente natural y desaturada y con un abanico de temáticas relacionadas con la tradición de la representación alemana.

En este sentido no se puede dejar de citar a Octavio Paz, en su apreciación: “Quizá haya que reconocer de una vez por todas que cada cultura –ese conjunto de estructuras materiales, intelectuales y emocionales: cosas, instituciones y hombres que componen una sociedad- es predominantemente un sistema simbólico” ¹¹.

De esta manera, derivado de lo anteriormente expuesto y relacionándolo con el tema que encierra esta investigación, no podemos dejar de concluir, por tanto, que el encuadre es un proceso de transmisión de sentido que involucra tanto los recursos de nuestro sistema cognitivo y de interpretación como las características propias de nuestra sociedad, cultura,

¹¹ PAZ, Octavio. *op.cit.*, p. 40

historia, geografía, política, etc., en las que se inscribe precisamente nuestra realidad.

Existen reglas de composición que obedecen a los mecanismos de nuestro sistema perceptivo y estudios que se han ocupado de ellas para explicar el porqué creemos ver las cosas de una manera y no de otra. Podemos buscar el equilibrio en la superficie de la representación que haga que el recorrido de nuestra mirada descanse entre las relaciones pausadas que se establecen entre los elementos de la imagen. Quizá nos llame más la atención, por encima de lo estético, la carga enunciativa de las imágenes o el concepto que encierran, tras la apariencia de lo que muestran, los elementos visuales empleados. Tal vez, reflejemos intensamente, nuestro momento más actual, nuestra sociedad, nuestro periodo cultural o respondamos a las tendencias más vigentes. Podemos admirar la fragilidad de la representación de la realidad o su brutalidad. Las imágenes nos pueden llevar a reflexionar sobre la naturaleza engañosa de la fotografía o la irrelevancia de la representación fiel a la realidad. Nos permitimos, a través de nuestras imágenes, crear otras realidades, personales, únicas. Quizá consiga el observador viajar a estos lugares, aunque sean siniestros o mágicos. El poder de trasladar allí, a nuestro lugar más íntimo, a nuestra creación, a los otros, es parte de la fuerza de la naturaleza de la imagen. Y también parte de la capacidad de imaginar. Declaraba Duane Michals: “No creo en la realidad absoluta de lo que nos rodea. Para mí, la realidad reside en la intuición y en la imaginación”¹².

¹² Michals, Duane. Catálogo Duane Michals 1958-1990. Colección Imagen, núm.27. Diputación Provincial de Valencia y Edicions Alfons el Magnànim. Valencia. 1993.

A través de nuestra habilidad para la comunicación, de nuestra imaginación, de nuestra capacidad creativa, realizamos nuestras imágenes. Pueden estar mejor o peor compuestas, más o menos pensadas o analizadas. Responderán a nuestras intenciones con más o menos acierto. Habremos escogido un encuadre acertado o quizá no. En ese caso, repetiremos la imagen hasta acertar con nuestro propósito. O quizá no lo consigamos, quizá lleguemos a la conclusión de que hay cosas que no pueden ser encuadradas. Es, en definitiva, nuestra acción personal y única la que dicta la creación de esa nueva realidad que es la imagen. Seremos los autores los que tendremos la última palabra, aunque nuestra intención, muchas veces, no sea entendida, aunque no hayamos, incluso, construido bien nuestra imagen.

También tenemos la responsabilidad de conocer la naturaleza de los medios y los elementos con los que trabajamos, saber relacionarnos con ellos, ser sensibles a sus capacidades. Saber emplearlos con conocimiento, aunque sea para negarlos definitivamente.

Espero que esta investigación estimule un acercamiento más diferenciado de la imagen fotográfica en general y más concretamente sobre el encuadre, uno de sus componentes más significativos y aun así, olvidado en su análisis. Mi intención ha sido proponer pistas de reflexión sobre un concepto tan complejo y de naturalezas tan diversificadas, más que modelos concretos o afirmaciones definitivas. Aun queda mucho terreno sobre el que reflexionar para concretar, de manera profunda y determinante, todas las características que definen el encuadre fotográfico. Sin embargo, la presentación de ciertos planteamientos, podría permitir desembocar en

puntos de estudio más particulares que lograran así, cerrar aun más este entramado círculo y consiguiendo, de esta manera, precisar las distintas constituciones del encuadre fotográfico dentro de un proceso que no deja de moverse en el terreno de lo creativo y lo individual.

ACERCAMIENTO PERSONAL

Hace 10 años mi director de tesis y yo nos embarcamos en uno de los temas más peliagudos dentro del campo de la fotografía: el encuadre. Hacía tiempo que Joaquín Perea, mi director, venía dándole vueltas al tema de la significación de la imagen fotográfica a través del encuadre. Pero en ese momento, yo no era del todo consciente de sus preocupaciones sobre la significación de la imagen y los elementos involucrados en ese proceso. Así que, de alguna manera inocente, me dirigí a él muy segura de querer proponerle la realización de una tesis práctica, dado que en Bellas Artes, el campo de la practicidad se debe principalmente a la obra artística y en mi caso concreto, además, el proceso creativo contenía un periodo de investigación primordial para su consecutiva ejecución. Quería analizar, desde mi punto de vista personal como artista en evolución, todo el proceso de creación, desde su arranque, influencias, el proceso mental (neuronal) y perceptivo que se produce, su evolución, su ejecución, derivaciones, la adaptación, los medios hasta su salida final en el ámbito artístico como formato, con las consecuencias del gran peso del mercado del arte. Esta era, en realidad, mi segunda propuesta de Tesis, la primera, debido a un periodo en el que me encontraba fascinada por el buceo, era realizarla

sobre la fotografía submarina, aunque en realidad, nunca había realizado una fotografía debajo del agua, a excepción de una ocasión en la que utilicé una de esas antiguas cámaras acuáticas desechables.

En cuanto se lo planteé a mi director, hizo una pequeña mueca (se debió reír de mí en sus adentros) y siguió con su tema sin inmutarse sobre lo que le había comentado: la significación de la imagen fotográfica a través del encuadre. Me di cuenta de dos cosas: la primera, que el tema de la fotografía submarina había sido una metedura de pata bastante vergonzosa y, la segunda, que en realidad no podría resistirme a uno de los temas que más profundizaba y mejor me haría comprender el proceso fotográfico en sí mismo. Siendo consciente de lo que se me venía encima, acepté y ahora soy consciente de otra cosa: que en realidad el encuadre será un tema en el que esté toda mi vida involucrada, tanto como fotógrafa, como observadora de imágenes, así como investigadora. No es un tema cerrado, al contrario que el significado del propio término. El tema del encuadre no es limitado, no tiene márgenes, porque nos movemos dentro de muchos conceptos y dos de ellos son inabarcables: la realidad que nos rodea y la mente humana.

Es curioso, que después de los años que han transcurrido, existan formatos y materiales fotográficos que se hayan quedado completamente obsoletos (ay, esas cámaras submarinas) o están a punto de estarlo y otros nuevos, que pertenecen ya a nuestra forma de actuar como fotógrafos y creadores de imágenes. Uno de los aspectos que más me entusiasmaron a la hora de darme cuenta que quería dedicarme a la fotografía era precisamente, el periodo de evolución que estaba empezando a realizarse en este

medio y en el que ya entonces se comenzaba a vislumbrar que iba a trastocar casi todos los aspectos del lenguaje fotográfico, incluido el encuadre. Quizá, de lo que no éramos aun conscientes en ese momento de evolución y transformaciones, era de los cambios que este medio iba a suponer en nuestras propias vidas.

Durante casi los mismos años que ha supuesto esta investigación, he ido creciendo y me he desarrollado como fotógrafa artística, en realidad, mi pasión y mi forma de vida. Esto me ha llevado a viajar por medio mundo, cosa que he disfrutado enormemente y espero seguir disfrutando pero obligándome, durante algunos periodos de tiempo, a dejar la tesis de lado, ya que no conseguía compatibilizar tantos proyectos, viajes y cambios de vida, con la concentración que supone el análisis a los niveles que exige una tesis doctoral. Finalmente decidí retirarme de todo mi entorno porque llegué al momento en el que tenía que escoger entre seguir adelante con la carga de una tesis empezada y no terminada o la decisión de dejarla definitivamente fuera, a pesar de su presencia durante diez años y todo el trabajo ya realizado durante tantos años. Mi elección se recoge en este trabajo, después de un periodo duro y de encierro casi monacal, en mitad de un bosque alemán, gracias a la generosidad de mi amigo o, como yo le considero, padre alemán, Peter.

No sé si el hecho de haberme embarcado o no, en una investigación sobre el encuadre fotográfico, hubiese cambiado mi forma de fotografiar o de encuadrar. Lo que sí sé, es que después de haber estudiado este complejo proceso, en el momento de fotografiar, soy mucho más consciente de ciertos mecanismos que se dan cuando estoy encuadrando la realidad que

tengo ante mi y, sin embargo, no mitigan mis sensaciones más impulsivas o menos controladas que se dan igualmente cuando fotografiamos. Muchas cuestiones quedan aún abiertas pero la pasión por seguir creando imágenes continuará acompañándome.





TRADUCCIONES

**DER FOTOGRAFISCHE
AUSSCHNITT
VERSTANDEN ALS
PROZESS: SEINE
TECHNOLOGISCHEN UND
PERZEPTIVEN FAKTOREN
SOWIE ELEMENTE, DIE
DAS ENTSTEHEN DES
FOTOGRAFISCHEN
BILDES KONSTITUIEREN.**

EINFÜHRUNG

ZIEL DER STUDIE UND IHRE KONTEXTUALISIERUNG

Heutzutage ist fast die gesamte Menschheit von Fotografien umgeben. Praktisch jeder besitzt eine Kamera, und sei es nur eine Handykamera. Tatsächlich betrachten wir es als gegeben, dass jeder Mensch ein Handy mit eingebauter Kamera besitzt. Ich war an Orten, an denen es weder Wasser noch Lebensmittel gab, nur Wüste. Wo es fast unvorstellbar war, dass ein Mensch in dieser Umgebung überleben kann. Mit großem Erstaunen lernte ich Leute kennen, die aufgrund der Umstände nur unter größten Anstrengungen ihr Leben fristen konnten. Noch heute denke ich an meine große Überraschung, als ich feststellte, dass die Mehrheit dieser Menschen ein Handy besaß und damit fotografierte, genauso wie wir, die wir im Überfluss leben, es tun. Noch heute frage ich mich, wo und wie sie die Batterien aufladen und vor allem, wo und wie sie die Fotografien visualisieren.



Im Jahr 2011 wurde ein Experiment in der Art Gallery gemacht. Das Äquivalent der Fotos die täglich in Flickr hochgeladen werden, wurden gedruckt und ausgestellt. 2011.

In der gesamten Geschichte der Menschheit, gab es niemals so viele Bilder wie heute. Zu keinem Zeitpunkt in der Vergangenheit gab es solch eine Anzahl von ikonischen Bildern wie heute ¹.

Es scheint, als ob die Produktion ikonischer Bilder parallel zur sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung wächst. Heutzutage ist alles fotografierbar, oder wie Fontcuberta sagt, „alles ist zeigbar“ ².

Die Fotografie stellt eines der modernsten und wirksamsten Kommunikationsmedien der zeitgenössischen Kommunikation dar. Mit der Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert haben sich unsere Gesellschaft, unsere Kultur und sogar die Art, miteinander zu kommunizieren und umzugehen geändert. Oft ersetzt das Bild sogar den schriftlichen Text. Wer hat mit der heutigen technologischen Kommunikationsweise z. B. mittels Smartphones noch nicht ein Bild anstatt eines Textes, um ein Geschehnis oder eine Absicht auszudrücken, gesendet?

Wir leben in einem Kontext, in dem eine etwas widersprüchliche Debatte in Bezug auf das Bild besteht. Auf der einen Seite erschrecken uns seine Reichweite, seine Verbreitung, sein gesellschaftlicher Einfluss, die Macht seiner Suggestion. Doch auf der anderen Seite haben wir es in unsere unmittelbare Nähe gelassen.

¹ VILLAFANE, Justo. Introducción a la teoría de la imagen. Ediciones Pirámide. Madrid. 2009. p. 14

² FONTCUBERTA, Joan. La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía. Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2010. p. 30

Zu diesem Widerspruch kommt noch das große Unwissen, das wir bezüglich der Natur der Bilder haben, oder um es auf andere Weise zu sagen, die visuelle Analphabetisierung beim Lesen, Analysieren und tiefgreifendem Verstehen des visuellen Textes.

Obwohl sich der technische Wandel der Welt des Bildes in unserer neueren Geschichte in seiner Verbreitung, den Geräten, den Medien, die es produzieren spektakulär gewandelt hat, ist es dennoch wahr, dass die Daseinsberechtigung des Bildes an sich, das heißt, die Realität des Bildes, praktisch überhaupt keine Änderung erfahren hat.



*William Eugene Smith, Tomoko Uemura in Her Bath. 1971
Der Bericht von W. Eugene Smith über die Minamata-Katastrophe hatte eine solche Wirkung, dass die japanischen Behörden sowie der Rest der Industrie wurden gezwungen Quecksilber bei der Herstellung von Batterien zu verbieten.*

In der Welt des Bildes nimmt die Fotografie eine Sonderstellung ein. Die Fotografien spielen in unserem Leben und in unserer Umgebung unendlich viele Rollen. Fotografien erzählen uns von Erlebnissen, sie verkaufen

Dinge, sie halten Entdeckungen bildlich fest, beweisen Fakten, zeigen uns Personen oder die tiefsten Absichten ihres Bildgestalters. Sie können sogar historische Ereignisse auslösen. Sie erzählen uns von der Vergangenheit, den letzten Jahren, Monaten, Minuten, Augenblicken, heute mehr als je zuvor, da die Prüfung und Bestätigung durch das Bild unmittelbar ist.

Die Fotografie beeinflusst unsere Identität, unseren Umgang mit anderen Menschen, unser eigenes Image, unsere Ideen, unsere Vorzüge, unsere Schwächen, unseren Alltag, unseren Glauben. Sie übertragen und drücken Gedanken, Gefühle, und Wünsche aus. Gemäß Villafañe ³ enthüllen die Bilder uns, so wie wir sind, und stellen das beste Zeichen unserer inneren Identität dar.

Die Photographie ist eines der vielseitigsten und reichhaltigsten Bildungsinstrumente, das es gibt, ein hervorragendes Vehikel der Gedanken und der Kultur. Die Fotografie ist ein Kommunikationsmittel, welches - ohne in ihren Anfängen dafür vorgesehen - die Art, wie wir die Welt sehen, verändert hat. Wir können nicht verneinen, dass wir ein Großteil des Wissens, das wir von der Realität aufgrund der Natur und Kapazität der Verbreitung des fotografischen Mediums und den ihm innewohnenden Elementen, durch die Fotografie erlangen und mediatisieren.

³ VILLAFÑE, Justo. op.cit., p. 14

Schlussendlich ist die Fotografie, als Ausdrucks- und Kommunikationsmittel, als kulturelles Vehikel ein Instrument der Schöpfung und somit des Kunstschaffens, der Kontext, in dem sich diese Forschung entwickelt.

Der Kernpunkt dieser Forschung liegt, wie ich dargelegt habe, im Bereich der künstlerischen Fotografie. Wir sind uns der bereichsübergreifenden Art der Fotografie, ihres weitreichenden Umfangs bewusst. Diese Forschung ist einer Kunstfakultät angegliedert und unsere Ausbildung richtete sich unter anderem auf die Schöpfung von Bildern im künstlerischen Bereich. Dies sollte man nicht aus den Augen verlieren, wenn hier versucht wird, eine theoretische Forschung vorzustellen und wir uns dabei in einer analytischen Methodologie bewegen, die sich in Richtung wissenschaftliche Untersuchung bewegt.

Obwohl sich andere Möglichkeiten innerhalb des Wesens des fotografischen Mediums ergeben können, konzentrieren sich die Überlegungen und die Analysen, die hier dargelegt werden, auf das Gebiet der künstlerischen Fotografie, in dem ich mich, aufgrund meiner Ausbildung und Neigung in den letzten Jahren entwickelt und spezialisiert habe. In meinem Fall muss ich sagen, dass alle meine Untersuchungen, Überlegungen, Introspektionen in dieser Thesis, von meinem Standpunkt als künstlerischer Fotografin ausgehen. Es ist das Gebiet, in dem ich mich entfalte und das ich als Beruf gewählt habe und indem ich hoffe, in Zukunft meine Erfahrungen und mein Wissen erweitern zu können.

Die Umstände, die das künstlerische Medium der Fotografie begleiteten, waren von Beginn durch die Gegensätzen und Spannungen zwischen den

klassischen Standpunkten und dem neuen Medium, das Anfang des 19. Jahrhunderts auftauchte, belastet. Das künstlerische Bild in Bezug auf die Malerei, war von Anfang an der Maßstab für das fotografische Bild. Die fotografische Sprache ihrerseits bewegte sich von der einheitlichen und stabilen Weltauffassung weg, die die Menschen des 18. Jahrhunderts durch das gemalte Bild hatten. Außerdem stand die Welt der Darstellung einem neuen Medium gegenüber, das vollkommen von einer sehr konkreten und komplexen Technologie bestimmt war, welche die Form, sich der Realität gegenüberzustellen und sie darzustellen, konditionierte.

Innerhalb des Rahmens, in dem ein technisches Medium dieser Art sich bewegte, wurde die Fotografie zu einer Massentechnologie, wobei sie sich der gesellschaftspolitischen, wirtschaftlichen und industriellen Umgebung des späten 19. Jahrhunderts anpasste. Das Ergebnis war die Sozialisierung und Industrialisierung des fotografischen Mediums. Deshalb formulierte Chevrier: „Die Fotografie trennte sich notwendigerweise von der Malerei, als sie industrialisiert wurde“ ⁴. Diese Positionierung des fotografischen Mediums beeinflusste direkt die eigenen Mechanismen und den Prozess des Fotografierens. Die technischen Fortschritte, die damals stattfanden und noch immer stattfinden, haben auch die Art der Fotografie beeinflusst und beeinflussen sie noch immer, und somit auch die Art, wie die Schöpfer von Bildern der Realität, die sie widerspiegeln wollen, entgegneten.

⁴ CHEVRIER, Jean-François. Entre les beaux-arts et les médias: photographie et art moderne. L'Arachnéen. Paris. 2010. Spanische Ausgabe: La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación. Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2007. p. 35

Das Verhältnis, welches das fotografische Medium mit der Wirklichkeit eingeht, hat während der Geschichte viele Wandlungen erfahren und viel Literatur über dieses Thema von vielerlei Standpunkten und unterschiedlichsten Niveaus hervorgebracht. Im Bereich der Theorie der Fotografie sind die Debatten über Wahrheit und Wirklichkeit Teil des fotografischen Mediums. Die Fotografie hat die Fähigkeit, die visuelle Erscheinung „buchstäblich“ darzustellen, aber wir wissen, dass das fotografische Bild sich manipulieren, konstruieren oder sogar subjektiv betrachtet, interpretieren lässt, sowohl in technischer als auch konzeptueller Hinsicht. (Dabei hoffe ich, dass vor allem mit den neuen Möglichkeiten, die die digitale Fotografie eingeschlagen hat, diese alten Debatten langsam überwunden sind). Es ist klar, dass die Mimesis, die zwischen dem fotografischen Bild und der Realität, aus der sie stammt, aufgebaut wird, uns natürlich dazu führt, die Bedeutung der Erscheinung der Dinge und gleichzeitig unseren inneren Mechanismus, der uns dazu bringt, sie zu analysieren oder zu empfinden, auf die Weise in der wir es tun, in Frage zu stellen.

Auf der anderen Seite stehen das Wissen und der Lernprozess über die Funktion unseres Wahrnehmungssystems bezüglich der Beziehung, die wir mit der Wirklichkeit haben, welche wir beobachten. Ich meine hiermit sowohl die unbegrenzte Wirklichkeit, die uns umgibt, sowie die eigene Realität des Bildes. Das Wissen und der Lernprozess helfen uns nicht nur eingehender unsere eigenen inneren Mechanismen kennenzulernen, sondern wir lernen auch sie zu verstehen, zu analysieren, um besser die der Realität innewohnenden Elemente zu lesen und somit den fotografischen Text besser darzustellen.

Letztendlich bewegen wir uns in der Welt der Interpretation: wir interpretieren, was wir sehen, was wir glauben zu verstehen, unsere Gefühle und interpretieren das Ergebnis dieser Interpretationen. Der Fotograf kann nur von seinem Standpunkt und seiner Sicht der Dinge ausgehen, genauso wie es der Betrachter tut. Er verzerrt die Wirklichkeit mittels seiner Suche, Vorsätze oder Absichten. Durch seine Erwartungen wird er die wichtigen Elemente für seine Repräsentation mittels der Auswahl des Ausschnitts und des präzisen Moments, in dem er diese Elemente festhalten will, einbeziehen oder ausschließen. Natürlich auch durch eine Auswahl von technischen Entscheidungen: die Kamera, das Format, die Resolution, der Standpunkt, die Lichtverhältnisse, die Inszenierung oder die Form, das endgültige Bild zu präsentieren. Doch dieser ganze Prozess ist von seiner Weltanschauung, seinem Gefühl, seiner Lebenserfahrung durchdrungen. So beschreibt es Henri Cartier-Bresson in seinem Essay *Der entscheidende Augenblick*: „Während wir leben, lernen wir uns kennen, sowie wir gleichzeitig die Außenwelt kennenlernen; diese Welt formt uns, doch wir können auch sie formen. Es muss ein Gleichgewicht zwischen diesen beiden Welten hergestellt werden, der Innen- und Außenwelt, die wir durch einen fortwährenden Dialog zu einer einzigen Welt formen, und dies ist die Welt, die wir kommunizieren müssen“⁵.

In der Realisierung dieser These entsteht ein Verhältnis des Geschehens, das ich gerade beschrieben habe, zu einem der wichtigsten Momente

⁵ Zitiert von SHORT, Maria. *Context and Narrative*. AVA Publishing. Lausanne. 2011. Spanische Ausgabe: *Contexto y narración en fotografía*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2011. p. 42

während des Fotografierens: dem Moment des Ausschnitts und der Wirklichkeit, die aus diesem Prozess hervorgeht.

Jede fotografische Information setzt automatisch die Wahl eines Raumes, der gezeigt werden soll, voraus und die gleichzeitige Eliminierung desjenigen Raumes, der über die Grenzen des Ausschnitts hinausgeht. Durch diese Wahl und den Schnitt aus einer unbegrenzten Realität, die wir während des Fotografierens vor uns haben, entsteht eine neue Realität, jene die innerhalb der Grenzen, die vom Rahmen des Ausschnitts bestimmt wurden mit sehr konkreten Ausmaßen und einer eigenen Art, die dem Bild seine Essenz und seine zugehörige Art gibt, die Erscheinung der Dinge zu deuten. Man könnte somit sagen, dass wir mittels des Ausschnitts dem Bild seine Bedeutung geben. Das heißt, dass wir uns vom technischen Wissen des fotografischen Mediums zum Verständnis unserer Weltansicht bewegen müssen, bis zum Verständnis und der Kapazität der Analyse der unterschiedlichen Elemente, die das Bild ausmachen werden, um es bewusst, kohärent und übereinstimmend mit unseren Absichten auszustatten und ihm damit seine Bedeutung zu geben.

Berufsphotografen sowie Amateurfotografen sind sich der Wichtigkeit und der entscheidenden Rolle bewusst, die der Ausschnitt für das fotografische Bild hat. In all den Jahren, in denen ich ganz unterschiedlichen Personen erklären musste, dass ich an einer These über den fotografischen Ausschnitt arbeite, war die erste Reaktion die Bestätigung seiner Wichtigkeit im fotografischen Prozess, als sei es etwas unzweifelhaftes, offensichtliches, logisches. Es handelt sich also um ein Thema allgemeinen

Interesses, sowohl auf theoretischem als auch auf praktischem Gebiet, zumindest für die Mehrzahl der Berufsfotografen.

Seltsamerweise existiert keine praktisch tiefgehende und analytische Untersuchung, was den Ausschnitt und die unterschiedlichen Mechanismen angeht, die mit ihm einhergehen.

Als mein Doktorvater und ich uns das Thema „Ausschnitt“ für die Forschung aussuchten, war die erste Reaktion, wie die Mehrheit der Reaktionen, die ich während der Jahre gesammelt habe, die Bestätigung der Wichtigkeit dieses Moments beim Fotografieren, seine indiskutable Gegenwart für das fotografische Bild. Was ich mir nicht vorstellen konnte war, dass ich nur wenige Dokumentationen über dieses Thema finden würde, was das Verfassen der Arbeit ziemlich erschwert hat, zudem es äußerst schwierige und unterschiedliche Untersuchungsbereiche umfasst. Basierend auf diesen Umständen als Startpunkt, präsentiere ich nachfolgend den Ansatz sowie die Struktur der These.

METHODOLOGIE

In dieser Forschung hat die benutzte Methodologie ihren Ansatz geändert. Vor 10 Jahren begann ich die Forschung und es war vorgesehen, einer rein experimentellen Methodik zu folgen. Es war festzustellen, wie die manchmal sehr subtilen Variationen der verschiedenen Attribute, die das Bild zusammensetzen, den Ausschnitt beeinflussen und folglich die Bedeutung des Bildes ändern. Es war die Absicht, mit jedem Bedeutungselement separat zu arbeiten, um sie später zusammenzustellen.

Die Arbeit hätte endlos weitergehen können, doch das Wichtigste wäre gewesen, den Wert der Ergebnisse im Moment der Verbesserung der kommunikativen Wirksamkeit der Botschaft festzustellen und herauszufinden, ob dieser Weg es wert gewesen wäre, gegangen zu werden. Das Ergebnis dieser Arbeit sollte denjenigen helfen, die sich der Fotografie annähern und durch ihre Bilder ihre Botschaft wirksamer übermitteln wollten.

Diese Arbeitslinie wurde mit Fotografiestudenten über einen Zeitraum von 3 Jahren mittels ehrenamtlicher Praktika an der Kunstfakultät Madrid entwickelt, wo ich als Assistentin von Professor Joaquín Perea arbeitete. Die Fotografien der Studenten wurden analysiert und neue Ausschnitte entworfen unter Berücksichtigung der verschiedenen Elemente, aus denen sich das Bild zusammensetzt. Dies war ein Weg, um den Studenten, basierend auf ihren eigenen Bildern, zu zeigen, wie die Möglichkeiten des Ausschnitts und ihre Art und Weise mittels der Elemente, die es zusammensetzen, dem Bild Bedeutung verleihen. Gleichzeitig sollte versucht werden, dass sie sich auf wirksamste Weise ihren Absichten anpassen. Diese Methode ist sehr effektiv und setzt sehr komplexe Mechanismen in Gang, wobei unter anderem auch die Intuition eine Rolle spielt.

Die Erfahrung der Arbeitsgruppe, zeigte jedoch in eine andere Richtung. Die fotografischen Konzepte wurden im normalen Theorieunterricht gelehrt, während die Problematik des Ausschnitts und somit der Komposition individuell mit jedem einzelnen Studenten und dessen eigenen Bildern erörtert wurde.

Während der Bildanalysen wurde mir klar, dass an erster Stelle die Funktion steht, die den Akt des Ausschneidens innerhalb eines Umfeldes bezeichnet, das ihn empirisch definieren soll. Die Analysen der einzelnen Elemente der unterschiedlichen Fotografien basierten auf der Bedeutungsgebung des Bildes durch die Annäherung an den Akt des Ausschneidens, ohne ihn genau innerhalb des eigentlichen fotografischen Akts zu platzieren. Davor musste, und sei es nur von einer theoretischen Perspektive aus, dieser Prozess in die eigentliche fotografische Tat gestellt werden. Hier spielen viele Faktoren mit, um sich dieser Aspekte bewusst zu sein, nicht nur im Moment der Analysen des endgültigen Bildes, sondern im Moment des Ausschneidens der Wirklichkeit. Aus diesem Grund entschied ich mich, in Bezug auf die Methodologie einen zweiten Weg zu gehen, um eine Perspektive zu gewinnen, das Problem zu erkennen und die Elemente untereinander in Verbindung zu bringen, auch wenn die minuziösen und unendlichen Aspekte nicht gelöst würden, um eine pauschale Annäherung an das Problem möglich zu machen.

Es gab eine Verbindung zwischen den beiden Wegen. An diesem Punkt interviewte ich verschiedene Fotografen, darunter Olivo Barbieri, Claudia Peill, Axel Hütte, Elger Esser, Lois Renner, Pilar Pequeño, Manolo Laguillo, Alberto García-Alix, Luis Baylón, Luis Vioque, und Joan Fontcuberta. In diesen Interviews erfuhr ich, diesmal von einem mehr theoretischen Standpunkt aus, dass das fotografische Tun der unterschiedlichen Autoren und deren kreative Prozesse schon im Moment der Bedeutungsgebung ihres Werkes vollkommen in ihr Handeln integriert war. Die Absicht war zu analysieren, wie jeder Einzelne mittels seiner individuellen Ausdrucksweise und Ästhetik, den Ausschnitt im Moment der Bedeutungsgebung

seiner Bilder anging. Trotz alledem musste dieses Thema noch weiter zu seinem entscheidenden Ursprung zurückgeführt werden, zu seiner Natur, die es als solches bestimmt und in die eigene Aktion, die das Bild spezifiziert, verwandelt.

Die Möglichkeit, das Konzept des Ausschnitts von einer theoretischen Perspektive ausgehend zu überprüfen und zu erweitern, erschien mir am Anfang von meinem Standpunkt als Schöpferin nicht sehr ansprechend. Außerdem musste ich während meiner Forschung feststellen, dass wenige Studien und Forschungen vorhanden waren, die die Analyse der Art des Ausschneidens detailliert behandelten.

Auf diese Weise und innerhalb der drei Bereiche, in denen der Ausschnitt als Prozess in dieser Forschung vorgelegt wird, wurde eine eigene Methode entwickelt, die auf verschiedenen bibliografischen Quellen basiert, die dazu gedient haben, die grundlegenden Beweisführungen des Themas zu erforschen. Der Kontext innerhalb der kulturellen und visuellen Studien erlaubt es, die Inhalte der verschiedenen Disziplinen, die für die Definition des erforschten Themas herangezogen wurden, zu strukturieren.

Es ist zu erwarten, dass nach der in dieser Arbeit vorgestellten Ansätze und theoretischen Analysen der Fotograf in der Lage ist, seine inneren und äußeren Prozesse, die im Moment des Ausschneidens vor, während und nach dem fotografischen Akt stattfinden, zu vertiefen und dass somit die Ausarbeitung seiner Bilder davon profitiert.

ANSATZ DER THESE

Diese Arbeit lehnt sich an viele Konzepte aus verschiedenen Wissensbereichen an wie z. B. die Geschichte der Fotografie, die Technik der Fotografie, die Psychologie der Wahrnehmung, die Neurowissenschaft, die Neurophysiologie, die Semiotik, die Theorie des Bildes und die textuale Analyse.

Einerseits unter Berücksichtigung der Tatsache, dass es umfangreich ist, in jedes einzelne Gebiet aufgrund seiner Unterschiedlichkeit und Komplexität tiefer einzutauchen und andererseits aufgrund des Faktums, dass ich mich auf keinen anderen Beitrag oder eine tiefgehende Analysentheorie in Bezug auf den fotografischen Ausschnitt stützen kann, ist das Ziel dieser Untersuchung, eine Annäherung an die Studie des Ausschnitts von einem erweiterten und gleichzeitig besonderen und spezifischeren Standpunkt vorzustellen. Das heißt, das Konzept des Ausschnitts darzustellen, nicht als konkreten Augenblick im Moment der Zusammensetzung des Bildes, wie man es sich normalerweise vorstellt, sondern als komplexen Prozess zu entwickeln, in dem eine Reihe von Faktoren vor, während und nach der fotografischen Aufnahme mitspielen. Ich möchte auf die provisorische Natur dieser Forschung hinweisen. Mit dieser Arbeit kann ich mich nur aus einer reflektierenden Perspektive den Mechanismen des Prozesses annähern, der, obwohl er in der Fotografie essentiell und in seiner Analyse unbekannt zu sein scheint, außerdem aber noch viel Forschungspotential bietet.

Es wäre eine Annäherung, ein Gesamtkonzept über den Ausschnitt entwi-

ckeln und im Forschungsprozess ein tiefgreifendes Studium jedes einzelnen notwendigen Aspektes und Fundamentes verfolgen zu wollen. Schon der fotografische Prozess an sich benötigt hochgradiges technisches Wissen wie auch Kenntnis über die Natur der Elemente, die dem Bild Bedeutung geben. All diese Konzepte konzentrieren sich, wobei sie als zentrale Achse die Akzeptanz des fotografischen Textes haben, in dem Zusammenfließen einer Serie von erzählerischen Strategien, geleitet von der Absicht des

Autors darauf, den gesellschaftlichen, kulturellen, wirtschaftlichen, geschichtlichen oder politischen Kontext mit zu berücksichtigen.

In dieser Untersuchung werden im Wesentlichen drei Ansätze vorgestellt, die eine nähere und analytische Vision über das Thema Ausschnitt voraussetzen.

ERSTER TEIL

Schon im Titel dieser These wird der fotografische Ausschnitt als ein Prozess und nicht als einmalige und isolierte Handlung, die nur während der Aufnahme stattfindet, vorgestellt. Auf diese Weise stelle ich ein neues Herantreten an die unterschiedlichen Mechanismen und Faktoren vor, die die Tätigkeit des Ausschnitts bestimmen. Der Ausschnitt wird in der Mehrzahl der Fachtexte über Fotografie (theoretische Studien existieren wie schon gesagt praktisch nicht), mit dem Moment der Komposition des Bildes im Moment der Aufnahme der Fotografie verglichen. Dennoch finden vor diesem Augenblick eine Reihe von Vorkommnissen, Entscheidungen und technischen Faktoren statt, die nicht nur diesen Prozess

sondern auch seine Natur bestimmen. Der erste Teil dieser Forschung konzentriert sich somit auf die Darstellung einer Reihe von technischen Gegebenheiten während der Entwicklungsgeschichte der Fotografie, die jedoch eng verknüpft sind mit dem Ausschnitt und seinen ihn konditionierenden Fundamenten technischen Natur.

Die offensichtliche Gefahr dieses Ansatzes ist dessen Umfang, der nicht nur eine, sondern mehrere Untersuchungen umfassen könnte. Basierend auf dieser Tatsache, bin ich mir über die Fülle der Materialien und Vorkommnisse, von denen ich etliche auslassen musste, bewusst, so dass ich mich auf die bedeutendsten Vorkommnisse konzentrieren muss, um nicht von der Hauptachse der Thesis abzuschweifen.



Werbung für Kodak-Kameras. 1911

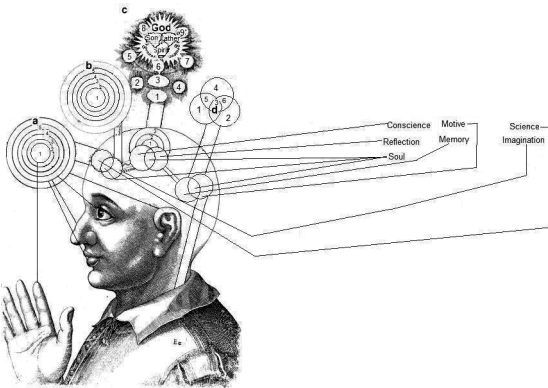
ZWEITER TEIL

Es ist die zweite wichtige Aufgabe dieser Untersuchung, einen Abschnitt bezüglich der Funktion unseres neurophysiologischen Systems für das bessere Verständnis unseres Wahrnehmungssystems einzuschließen. Bis vor nicht allzu langer Zeit glaubte man, dass wir nur mit unseren Augen sehen. Heute jedoch wurde dank des großen Fortschritts auf dem Gebiet der Neurowissenschaft bewiesen, dass der visuelle Hirnteil die Mehrheit der Mechanismen beherbergt, die wir zum Sehen benötigen.

Die Neurowissenschaft und Neurophysiologie sind faszinierende Gebiete. Ohne Zweifel ist es das Gebiet, das vielleicht am weitesten vom Kern der Forschung entfernt ist. Seine Grundlage ist zudem sehr weit von der Materie und den Studieninhalten einer Kunsthochschule entfernt. Mir sind nur sehr wenige Studien über das Verhältnis von Kunst und neuronalen Vorgängen vor allem in der Fotografie bekannt. Die Mehrzahl der Dokumentationen, die ich auf diesem Gebiet verwenden konnte, kommen aus der Neurowissenschaft, wo ich allerdings auch einige Studien finden konnte, die sich mehr auf die Grundlage der Funktion unseres visuellen Hirnteils in Bezug auf die Kunst und die Ästhetik konzentrieren, wie z. B. die interessanten Forschungen des englischen Neurobiologen Semir Zeki⁶.

⁶ ZEKI, Semir. *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford University Press. 1999
Spanische Ausgabe: *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid. A. Machado Libros S.A. 2005.

Obwohl sich auf den ersten Blick das Gebiet der Neurowissenschaften sehr weit entfernt von der Disziplin der fotografischen Sprache zu befinden scheint, so ist es auch wahr, dass wir für jedwede Aktion unser Gehirn brauchen. Die Art und Weise uns in unserer Umgebung zurechtzufinden, zu lernen und uns zu entwickeln, wird von Gehirnmechanismen bestimmt, und es ist von diesem Gesichtspunkt aus klar, dass wir den Ausschnitt als einen Prozess der subjektiven Rekonstruktion der Wirklichkeit, die uns umgibt, und der Realität des Bildes, um die es bei der hier dargelegte Fragestellung geht, verstehen können.



Darstellung des Bewusstseins und seine Beziehung zum Kosmos von dem Alchemist Robert Fludd. 1574-1637

Ausgehend von meiner Ausbildung als Künstlerin und Fotografin und nicht als Neurowissenschaftlerin, können die hier dargelegten Inhalte nur auf bestimmte grundlegende Argumente aufgebaut werden. Ich muss zugeben, dass ich, da diese Themen ein großes Interesse in mir geweckt haben, viel Zeit auf das Studium dieses Gebietes verwendet habe, wobei ich viel ge-

lernt und großen Nutzen daraus gezogen habe. Es ist offensichtlich, dass ich nicht beanspruchen kann, in diesem Bereich einen originären Gedanken zu fassen, jenseits der bescheidenen Überlegungen, die die wissenschaftlichen Daten, die ich konsultiert und gesammelt habe. Dabei habe ich allerdings immer versucht, die Beziehungen zwischen den perzeptiv-neurologischen Mechanismen, die wir beim Ausschnitt verwenden, zu suchen, um somit besser zu verstehen, warum wir die Dinge so tun wie wir sie tun.

DRITTER TEIL

Der dritte Teil, öffnet neue Perspektiven in dem komplexen Prozess des Ausschnitts, verstanden als Element der visuellen Bedeutung des fotografischen Bildes.

Auf dem Gebiet der Komposition können im Gegensatz zu den anderen Studiengengebieten mehr Informationen über den Ausschnitt gefunden werden, wobei der Ausschnitt unzulässigerweise nur mit der Komposition des Bildes gleichgesetzt wird. In diesem Teil der Forschung kommen wir direkt zu den Eigenschaften des Ausschnitts und seine Art und Weise, dem Bild Bedeutung zu geben, wie zum Beispiel durch konkretere Konzepte wie den Schnitt, wie die Idee des Rahmens, die Beziehung zur Komposition, sowie den Einfluss der benutzten Art des Formats und wie dieses je nach gewollter Szene oder Standpunkt benutzt wird. Auf dieselbe Weise finden wir, wenn man das Bild analysiert, durch die zusammensetzende Perspektive, auf dem Weg zur Suche des ikonischen Ordens, dass der Ausschnitt, nicht nur die Elemente festsetzt, die in die endgültige Repräsentation aufgenommen oder nicht aufgenommen werden, sondern dass er die

Art und Weise in Beziehung zu treten und sich zu gestalten festsetzt, um dem Bild Bedeutung zu geben.

Bei der Vorstellung der plastischen Elemente, die die Bedeutung des Bildes ergeben, habe ich einen Weg etabliert, wobei ich die für das Bild bedeutsamsten zusammengestellt und sie in Beziehung zur fotografischen Ausdrucksweise gesetzt habe. Auf die andere Seite hat diese Arbeit jene bedeutsameren Elemente des fotografischen Textes gesetzt, von denen ich den Ausschnitt als bedeutungsgebendes visuelles Element vorstellen werde.

Der Kontext der gefundenen Informationen ist auf diesem Gebiet nicht ausreichend, um eine analytische Aktivität mit etablierten Grundlagen auszuarbeiten. Die Frage, warum nur so wenige Studien vorliegen und die prekäre Entwicklung der Forschungen bezüglich der fotografischen Wirklichkeit und besonders des Ausschnitts, kann vielleicht in der Natur des Prozesses an sich gefunden werden, wobei Mechanismen diverser Art wirksam werden. Aber vor allem darf nicht vergessen werden, dass wir es letztlich mit den verschiedenen diskursiven Strategien und Absichten des Bildgestalters zu tun haben. Die Interpretation des Beobachters ist unabhängig von dem Gebiet des Individuellen und Persönlichen Absichten des Bildgestalters.

Im aktuellen Kontext ist es notwendig, die Mechanismen des Bildes und vor allem der Fotografie zu vertiefen oder, wenn wir uns z. B. den Ausschnitt vornehmen, die Frage zu stellen: Welche Bedeutung geben wir dem Bild? Auf welche Weise geben die Fotografien Bedeutung? Auf den

ersten Blick scheinen es einfache Fragen zu sein, doch in Wirklichkeit deuten sie auf das Problem, das uns in Wirklichkeit motiviert: der Prozess der Schöpfung der Bilder mit bestimmten Elementen um eine neue Realität zu schaffen, die Realität des Bildes.

STRUKTUR DER THESE

Die These ist in drei Blöcke aufgeteilt, umrahmt von der Einleitung und den Schlussfolgerungen (Fazit) sowie einem Anhang, der aus einem Fotoprojekt besteht, in dem von einem konzeptuellen und persönlichen Standpunkt aus das Thema des Ausschnitts behandelt wird.

BLOCK I

Im ersten Block stelle ich eine Auswahl von Ereignissen und technischen Entdeckungen während der Geschichte der Fotografie vor, die den Ausschnitt betreffen, sowie die jeweilige Art und Weise, den Ausschnitt vorzunehmen. Für die Beschreibung dieser historischen Ereignisse, wurde eine Unterscheidung der wichtigsten Entwicklungen gemacht, wobei speziell ihr direkter Einfluss auf die Art und Weise und das Konzept des Ausschnitts und die große Anzahl an Entwicklungen, die ausgeschlossen werden müssen, berücksichtigt wurde. Die verschiedenen Mechanismen einiger dieser technischen Elemente werden in diesem Block beschrieben. Sie konditionierenden das Verständnis der Art des Ausschnitts und der Entwicklung der Fotografie.

In einem Medium wie dem fotografischen, ist es wichtig, die Aspekte in den historischen Kontextes zu stellen, die seine technische Entwicklung beeinflusst haben. Auf diese Weise werden diverse Aspekte vorgestellt, z. B. die Mobilität des Standpunktes. Zum Beispiel ergaben sich durch das Erscheinen der ersten Leichtkameras. auch neue Möglichkeiten für das Ausschneiden.

Auf dieselbe Weise wird das Phänomen der Sozialisierung und der freie Zugang zur Fotografie, die neue Chancen für ihre technologische Entwicklung bedeuteten, beschrieben. Das geringe Gewicht des fotografischen Materials und seine günstige Vermarktung, boten einer viel größeren Anzahl von Menschen eine Möglichkeit, die Realität zu registrieren und wiederzugeben. Diese Registrierung der Realität führt dazu, dass uns diese viel näher heranrückt und dieser Prozess dauert an.

Ein anderer technischer Aspekt, der innerhalb des ersten Blocks beschrieben wird, ist die Erscheinung der Farbe als Bedeutungselement des Bildes und damit als neues Bedingungselement im Moment des Ausschnitts. Die Farbe trägt dazu bei, den plastischen Raum der Repräsentation zu schaffen und entfernt auf eine bestimmte Weise die Abstraktion, die das Schwarzweißmaterial benötigt.

In der Mitte des ersten Blocks stehen zwei der Elemente, die den Ausschnitt und die Art den Ausschnitt zu wählen am meisten bestimmen: das Format und der Bildsucher.

In der Entwicklung des fotografischen Mechanismus existierten verschie-

dene Methoden, um die Vision des Fotografen der Vision der Realität für dessen Repräsentation anzunähern. Um die Realität auszuschneiden, die wir bewußt vor uns haben, ist es nötig zu wissen und zu sehen, was aufgenommen wird und was nicht, innerhalb der Grenzen, die der Rahmen auferlegt und innerhalb der Proportionen, die sich dem benutzten Format anpassen.



Werbung von der Kodak Pocket-Kamera. 1900

Auf diese Weise wird eine historische und technische Auswahl und Beschreibung der bedeutendsten unterschiedlichen Formate und Bildsucher und ihr Eingriff in die Art des Ausschnitts getroffen.

Zum Schluss wird die Entwicklung der Fotografie bis zum digitalen Bild beschrieben und auf welche Weise die Realität des fotografischen Bildes heutzutage akzeptiert wird. Man muss auf den unproblematischen Zugang und Verteilung des fotografischen Bildes sowie auf seine Erweite-

rung als Kommunikationsmittel in der heutigen Gesellschaft hinweisen. Die Erscheinung neuer Technologien des Bildes bedeutet nicht nur einen Wechsel in der Art und Weise Bilder zu konstruieren und zu schaffen, sondern wir erleben auch einen Wechsel, die Realität, die uns umgibt, kennenzulernen und zu erleben.

BLOCK II

Im zweiten Block der These wird die Beziehung vorgestellt, die wir zur vor uns liegenden Realität haben, d. h. die Realität, die wir ausschneiden, mittels unseres Wahrnehmungssystems, wobei wie gesagt Aspekte der Wahrnehmungspsychologie, Neurophysiologie, Neurowissenschaft und kognitiver Neurowissenschaft berücksichtigt werden.

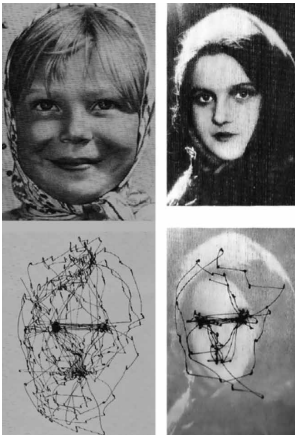
Bei dem Vorsatz, den Ausschnitt als einen Prozess vorzustellen, der vor, während und nach der Fotografie stattfindet, ist es unumgänglich, die verschiedenen Mechanismen zu verstehen, die aktiviert werden, wenn wir unsere Umgebung beobachten. Es kann die Tatsache nicht übergangen werden, dass wir sowohl bei der Beobachtung der Realität, die wir „ausschneiden“, als auch bei der Zusammenstellung der Repräsentation durch die verschiedenen Bedeutungselemente des Bildes, von der Funktionsweise und den Mechanismen unseres Wahrnehmungssystems bestimmt werden. Tiefergehendes Wissen der Mechanismen unseres visuellen Prozesses kann uns helfen, einige Vorgehensweisen zu verstehen, die wir beim Fotografieren und genauer gesagt, beim Untersuchen der Realität und beim Ausschneiden verwenden.

Dieser Ansatz, entwickelt von einer Herangehensweise, die mit neurologischen Forschungen verbunden ist, enthält das Risiko, auf der einen Seite ein sehr komplexes Gebiet zu betreten, welches heutzutage intensiv erforscht und erweitert wird. Auf der anderen Seite, müssen wir uns eingestehen, dass wir in Bezug auf die Welt der Kunst im allgemeinen und konkret der fotografischen Sprache ein fast unbekanntes Gebiet betreten.

Die visuelle Kunst ist zum großen Teil ein Produkt der Aktivität des visuellen Teils unseres Gehirns. Der interessante und komplexe Mechanismus des visuellen Gehirns überrascht immer wieder aufs Neue und ich gebe zu, dass seine Kenntnis in mir ein tieferes Verständnis von Prozessen, die während des Aktes der Fotografie, aber auch in unserer Beobachtung und Beziehung zur Welt, die uns umgibt, hervorgerufen hat. Unsere kognitive Natur zusammen mit unseren Empfindungen ist die Wurzel unseres Verständnisses der Welt und die Kenntnis ihrer Mechanismen, von denen wir viele noch nicht erfasst haben, und sie hilft uns, sich ihr zu nähern.

Der zweite Block enthält vor allem eine Beschreibung des Funktionierens unseres Wahrnehmungssystems, ausgehend vom visuellen System als wichtigstem Mechanismus beim Prozess des Fotografierens. Zudem werden die grundlegenden Elemente in der Wahrnehmungsorganisation und den Hierarchien präsentiert, die in unserem visuellen System bei der Beobachtung festgelegt werden, ohne dabei die bedeutende Rolle, die unser visuelles Unbewusstsein innerhalb des Wahrnehmungsprozesses spielt, zu vergessen.

Während der näheren Darstellung der Arbeitsweise unseres Sehvermögens, werde ich verschiedene Systeme der Blickerfassung für das Messen der Bahn der Augen darlegen. Die Blickpunkte beim Sehen sind sowohl vom Funktionieren unseres Wahrnehmungssystems wie auch von anderen Aspekten abhängig. Obwohl in den meisten Fällen diese Systeme der Blickverfolgung, wie z.B. *Eye Tracking*, *Search Coil* oder *Elektrooculogramme* auf dem Gebiet des Designs verwendet werden, ist es anlässlich meines Themas, ein Hinweis auf das Verständnis der Beziehungen, die sich zwischen den verschiedenen plastischen Elementen innerhalb der Komposition aufbauen, sowohl wenn wir „ausschneiden“, als auch wenn wir die Realität der Repräsentation beobachten.



Zwei Beispiele der Messung der Augenbewegung

Zuletzt werde ich mich auf die Beschreibung des Funktionierens und die Struktur des visuellen Gehirns während des Sehprozesses konzentrieren. Die Spezialisierung der Sehrinde des Gehirns ist eine der Strategien, die es

benutzt, um die Merkmale der grundlegenden Bestandteile der Elemente, die die Realität, in der wir uns bewegen, herauszulösen. Im Bruchteil einer Sekunde gibt uns das Gehirn Informationen über die Attribute der Szene, die wir sehen.

Das Sehvermögen und das Verständnis dessen, was wir sehen, geschieht nicht nur mit unserem Sehsystem, sondern auch mit dem visuellen Teil unseres Gehirns. Dieser Teil besteht aus verschiedenen Zonen, die auf die Verarbeitung der uns gelieferten Informationen spezialisiert sind. Wir entdecken, dass zum Beispiel eine Zone unseres Gehirns auf das Erkennen von Farben (V4), auf die Bewegung (V5) oder sogar das Erkennen von Gesichtern spezialisiert ist (spindelförmige Drehung) ⁷.

Aufgrund meiner Ausbildung, kann ich mich wahrscheinlich der komplexen Welt dieses Gehirnteils, welches mit der Entschlüsselung der vernetzten Elemente unserer äußeren Realität beauftragt ist, nur vage nähern. Es ist ein spannendes, komplexes und rätselhaftes Gebiet, auf dem, aufgrund neuerer Erkenntnisse, die mit atemberaubender Geschwindigkeit gewonnen werden, weiterhin diese erstaunlichen Mechanismen, die wir entfalten, wenn wir auf eigene und individuelle Weise sehen, entschlüsselt werden.

⁷ ZEKI, Semir. *A vision of the brain*. Blackwell Scientific. Oxford. 1993.

BLOCK III

Der dritte Block dieser These kann als zentraler Punkt der Forschung angesehen werden. In ihm werden genaueste Aspekte, Aktionen und Hauptelemente in Bezug auf den Ausschnitt vorgestellt. Auf diese Weise, wird ein Weg dargestellt, der von der Beziehung ausgeht, die wir mit der Realität haben, wenn wir „ausschneiden“, bis hin zu der Beziehung, die die Bedeutungselemente innerhalb der Darstellung untereinander haben, und eine Annäherung an jene fundamentalen Aspekte dargestellt, die letztendlich den Ausschnitt bestimmen.

Während dieses Prozesses stehen wir erstens einer unendlichen Realität gegenüber, die wir mit unserem Blick prüfen. Wenn wir die Realität, die wir fotografieren wollen, beobachten, findet ein Hin und Her zwischen dem, was wir sehen und unseren internen Mechanismen statt, die unter anderem auf unsere Absichten, Empfindungen, Wünsche und unser Suchen reagieren.

Die fotografische Aktion bringt eine Reihe von Entscheidungen mit sich. Sie ist auf der einen Seite von ihrer technischen Natur bestimmt und auf der anderen Seite, in Bezug auf die Bildbeschaffenheit konditioniert und letztendlich durch unser Wahrnehmungssystem begrenzt. Es ist ein komplexer Prozess, der eine Reihe von Kenntnissen voraussetzt, die notwendig sind, um die visuelle Nachricht zu bilden. Von dem Moment an, in dem wir entscheiden, was wir auf dem Foto aufnehmen wollen, entfalten sich eine Reihe von Entscheidungen, die die Form der Repräsentation und die Art sie anzudeuten, prägen. Natürlich bedeutet die Unterscheidung der

Art des Ausschnitts, den wir wollen, einen der entscheidenden Momente des Prozesses, aber er ist durch eine Reihe von genauen Bedingungen spezifiziert.

Innerhalb der grundlegenden Aspekte, die die Aktion des Ausschnitts direkt betreffen, wird auf der einen Seite der Prozess der Wahl der Realität und der Moment der Auswahl der Realität mittels Ausschnitt beschrieben. Wir empfinden oft ein unerklärbares Gefühl, wenn wir uns fragen, warum wir einen sehr genauen Teil dieser Realität, die wir vor uns haben, ausgewählt haben und nicht einen anderen. In der Tat entgleiten manche Mechanismen unserem Bewusstsein und dies ist vielleicht einer der Aspekte, die uns in diesem Prozess innerhalb der Schöpfung des fotografischen Bildes begeistern. Unser Blick definiert unsere Absichten und findet jene Elemente, die sie am besten repräsentieren.

Innerhalb dieser Fragen, ist auch die Wahl des Standpunktes hervorzuheben, der zweifellos den Ausschnitt beeinflusst. Der Standpunkt stellt uns innerhalb des unbegrenzten Raumes, der uns umgibt, an einen sehr konkreten Ort und von dort aus muss der Ausschnitt vorgenommen werden. Er bestimmt somit die Elemente, die das Bild enthalten wird.

Auf der anderen Seite muss erwähnt werden, dass der Standpunkt gleichfalls eine innere Positionierung des Schöpfers voraussetzt, das heißt, seine seelische Position, seine Haltung gegenüber der Realität, oder anders ausgedrückt, seine Art „die Dinge zu sehen“.

Vom gewählten Standpunkt aus wird das, was Dubois „Schnitt“ nennt, vorgenommen ⁸. In diesem Teil wird erklärt, welche Vorgehensweisen beim Fragmentieren der Realität, die wir vor uns haben, entfaltet werden. Die Geste des Schnitts bedeutet das Ergebnis einer Aktion, deren Produkt eine bestimmte Fraktion dessen ist, was wir vor uns haben und innerhalb welcher, im Ganzen und ohne zu wählen all die Elemente, die Teil der Repräsentation sind, aufgenommen werden. Mit dieser Aktion halten wir außerdem alles fest, was vor uns in einem bestimmten Moment geschieht. Wir konzentrieren alle Elemente und den Strom der Zeit innerhalb des Rahmens des Ausschnitts, um sie auf der Oberfläche des Bildes festzuhalten.

Später werden die grundlegenden Merkmale des Rahmens dargelegt, durch den die Realität im Moment des Ausschnitts begrenzt wird, sowie die Elemente, die außerhalb des Feldes, d.h. jene Elemente, die außerhalb der Grenzen des Ausschnitts gelassen werden, die jedoch auf irgendeine Weise weiterhin die Beziehungen der internen Elemente untereinander festsetzen und die die Bedeutung des Bildes beeinflussen.

Zuletzt und übereinstimmend mit einem der komplexesten Punkte der Forschung, werden die verschiedenen Arten der Bedeutungselemente angesprochen, die das fotografische Bild darstellen und die Art, wie sie sich

⁸ DUBOIS, Philippe. Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, hrsg. u. mit einem Vorw. v. Herta Wolf, übers. v. Dieter Hornig. Verlag der Kunst. Amsterdam u. Dresden. 1998. Spanische Ausgabe: El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción. Editorial Paidós. Barcelona. 1999.

untereinander verbinden, um ihm seine endgültige Bedeutung zu verleihen.

Es wird die Realität der Repräsentation beschrieben, wie sie strukturiert ist, die Hierarchien, die sich innerhalb der plastischen Bedeutungselemente bilden, die verschiedenen Zonen und Dynamiken, die auf der Oberfläche des Bildes entstehen und die Art, wie sich diese Elemente organisieren, die schließlich die visuelle Nachricht bilden.

Die Schwierigkeit, die ich auf diesem Studiengebiet fand, waren die wechselnden Eigenschaften der ikonischen Elemente des Bildes. Auf der anderen Seite weicht eine abgeschlossene Analyse über die Merkmale und das Funktionieren dieser Elemente nicht nur vom Hauptthema des Ausschnitts ab, sondern es könnte die schlussendliche Absicht der Arbeit in Vergessenheit geraten: das Verstehen des eigenen Bildes und die persönliche und einzigartige Absicht des Bildgestalters.

Um den Block dennoch zu schließen, wird eine Reihe plastischer und visueller Bedeutungselemente vorgeschlagen, die mit der fotografischen Sprache generell und besonders mit dem Ausschnitt in Verbindung gebracht werden, wobei eine Annäherung an die Studie der Art und Weise, dem fotografische Bild Bedeutung zu verleihen, vorgestellt wird. Auf diesem Weg, der sich über die verschiedenen Elemente des Bildes erstreckt, befindet sich einer der wichtigsten Vorschläge dieser Forschung, die Aufnahme des Ausschnitts als ein eigenständiges Bedeutungselement für das fotografische Bild. Auf den ersten Blick erscheint es vielleicht als selbstverständlich, doch es ist wichtig diesen Aspekt hervorzuheben, insbe-

sondere angesichts der Forschungsleere bezüglich der Analyse in dieser Richtung. Ich hoffe, dass dieser erste kleine Schritt ein Anstoß ist, dessen komplexe Natur näher zu ergründen.

Innerhalb dieses Gebietes wurden als Ausgangspunkt verschiedene Theorien und Analysen des Bildes gewählt, die von auf diesem Gebiet spezialisierten Autoren wie Justo Villafañe, Javier Marzal Felici, Fernando Huertas, Rolf Sachsse oder Santos Zunzunegui veröffentlicht wurden, um die in diesem Forschungsbereich meistzitierten zu nennen. Auf diese Weise wird ein Weg eingeschlagen, der sich von den einfachsten Bedeutungselementen, den sogenannten morphologischen Bildelementen, bis zu jenen spezifischen der fotografischen Sprache erstreckt, wobei immer die Beziehung mit den bedeutenden Aspekten des fotografischen Textes gesucht wird.

Ohne den Anspruch auf Vollständigkeit und eine abgeschlossene Liste sowohl der Bedeutungselemente des Bildes, als auch der visuellen Elemente, die an der Konstruktion des Bildes teilhaben, wird jedoch eine Reihe visueller Elemente, die die fotografischen Sprache charakterisieren, angesprochen, wobei auf der einen Seite die technische Natur, sowie die eigenen Mechanismen bei der Bedeutungsverleihung berücksichtigt werden. In diesem Zusammenhang und wegen der Notwendigkeit, auf bestimmte Weise die Auswirkung des Aktes des Ausschneidens darzustellen, baut sich der Ausschnitt als Mechanismus auf, den das fotografische Bild benutzt, um jene Elemente, die es konstituieren, zu etablieren und die Art wie sie sich verteilen, zu verbinden und zu strukturieren, um ihm innerhalb ihrer Grenzen Bedeutung zu verleihen. Oder auf andere Weise

gesagt, der fotografische Ausschnitt wird in der Repräsentation als visuelles Bedeutungselement vorgestellt.

Ich möchte nicht vergessen zu erwähnen, dass die Analyse der verschiedenen Bedeutungselemente, nur als orientativer Vorschlag gesehen werden kann, auf dem neue Beiträge zu dem Thema aufgebaut werden können. Das Thema sollte kontinuierlich weiterentwickelt werden und sein Studium kann weiteren Generationen neue Forschungsmöglichkeiten bieten.

FAZIT

In den Schlussfolgerungen werden allgemein fünf wesentliche und bedeutsame Ansätze aufgeführt, die während der Forschung entwickelt wurden, begleitet von einer Überlegung, welche, so hoffe ich, dazu beiträgt, sich den Studium der Bedeutung des fotografischen Bildes anzunähern. Es ist ein Gebiet das faszinierend aber komplex und wie gesagt noch sehr wenig erörtert ist. Auf diese Weise ist beabsichtigt, so gut wie möglich die Aufgabe denjenigen zu erleichtern, die sich mit dem Ausschnitt und der Analyse des fotografischen Textes und den verschiedenen Mechanismen, aus denen er besteht, beschäftigen wollen.

ANHANG: PROJEKT KANZEL

Zum Abschluss der Forschung wird als Anhang ein künstlerisches Projekt angefügt, das während des letzten Zeitraumes der Forschung entwickelt wurde. In ihm werden die meisten der Aspekte, die während der These von einem persönlichen Standpunkt aus analysiert wurden, behandelt.

Das Ziel des fotografischen Projekts ist es sowohl mit konzeptuellen als auch mit ästhetischen Diskursen ein eigenes Projekt vorzustellen. In der vorgestellten Bildserie werden auf analytische Weise viele Faktoren herausgearbeitet, die bei der Visualisierung der theoretischen Konzepte, die während dieser Arbeit vorgestellt wurden, behilflich waren.

Der Titel der Serie ist Kanzel. Das sind Schießstände für die Jagd. Für die Verwirklichung der Serie wurden alle Schießstände fotografiert, die sich an strategischen Stellen innerhalb eines Jagdgebietes in einer ländlichen Gegend Deutschlands befinden.

Der Schiesstand hat eine Reihe physischer und struktureller Merkmale, die sich an verschiedene Themen anlehnen, die während der Forschung vorgestellt wurden. Einerseits ist die architektonische Struktur des Schießstands von Bedeutung: eine kleine aus Holz gebaute Kiste, die meist auf hohen Stützen steht mit einem Fenster oder einer Öffnung, durch das der Jäger hinaussieht, um von diesem Standpunkt aus „Beute zu machen“. Die Merkmale erinnern mich stark an die alten *camera obscura*, von der aus man die vorliegende Realität durch eine Öffnung an einer der Seiten festhielt.

Andererseits basiert der Standort auf mehreren sehr konkreten Umständen: der Richtung des Windes, den sog. Kirrungen, dem Sonnen- oder Mondverlauf, dem örtlichen Pflanzenwuchs, dem „Wildwechsel“. In diesem Sinn kann behauptet werden, dass der Standpunkt auf den Merkmalen des Geländes, dem Verhalten der verschiedenen Tiere und den Absichten des Jägers basiert.

Zuletzt begegnen wir der Öffnung, dem Fenster als Rahmen, der die Sicht der Landschaft begrenzt. Ein doppelter Bildausschnitt, jener, den das Fenster anbietet, innerhalb dessen Grenzen sich die ganze Landschaft darbietet und jener, der vom Format der Kamera bestimmt wird. Zwischen diesen beiden Rahmen versuchen die Proportionen der Formate sich anzupassen, wobei sie manchen Elementen, die dem Bild mehr oder weniger Information geben, erlauben, sich zu zeigen. Und in der Mitte, auf fast unerschütterliche Art, befindet sich die Landschaft, herausgeschnitten, gespalten, manchmal bezaubernd, manchmal verödet, empfänglich für die Rekonstruktion, die der Beobachter mit ihr vornehmen kann. Wir „feuern“ mit unserem Blick auf die Landschaft.

FAZIT

Der Vorschlag eine Forschung über den fotografischen Ausschnitt zu realisieren war etwas, was mir am Beginn dieser These vor 10 Jahren viel Respekt einflösste. Erstens aufgrund des Fehlens spezialisierter und genauer Dokumentationen, die dieses Thema tiefgehend behandeln. Es war nicht möglich, auf einem Schriftstück aufzubauen, einer Theorie oder bestimmten Untersuchungen, die das Thema des Ausschnitts und den Akt des Ausschnitts behandeln, sowohl von seinen theoretischen wie praktischen Fundamenten. Zweitens weil ich den Verdacht hatte, dass es zu einfach sein würde, von der Forschungsachse abzuweichen, aufgrund der Vielfalt der Faktoren und Bedingungen, die den Akt des Ausschnitts beeinflussen. Außerdem war mit komplexen und abstrakten Konzepten auf verschiedenen Wissensgebieten umzugehen, die sehr schwierig zu entwickeln waren. Ich muss zugeben, dass ich aufgrund der spärlichen theoretischen und literarischen Hilfen und ontologischen Ebenen, die das Konzept des Ausschnitts umfassen, Befürchtungen hatte, die Komplexität meines Ziels nicht erfassen zu können. Zum Glück haben sich in diesen zehn Jahren viele Dinge geändert, vor allem habe ich einen reiferen und fundierteren Blick auf dieses Thema bekommen, wenn auch immer von einer bescheidenen Perspektive. Ich denke, dass ich für die Forschung bei der Komplexität des ganzen Prozesses und Art des fotografischen Ausschnitts mehrere Leben benötigen würde.

Die Fragen, die ein solches Thema birgt, sind vielfältig. Sie umfassen Fragen zur Bedeutung und zu den Formen, die dem fotografischen Bild Bedeutung geben. Fragen zu den Elementen, die in besagtem Prozess mitspielen, Fragen zur Allgemeingültigkeit der plastischen Elemente des Bildes, oder deren Fehlen oder Fragen zum Funktionieren des Erfassens

der Realität bis zum Sinn für Schönheit, Fragen zur Entwicklung der Stile oder zum Einfluss des historischen, sozialen, politischen, wirtschaftlichen, technologischen Kontextes und zu Themen unseres Wahrnehmungssystems oder unserer mentalen Prozesse beim Betrachten der Realität, sowohl der äußeren Wirklichkeit wie auch der, die von der Repräsentation ausgeht. Auf keinen Fall sind es leicht zu beantwortende Fragen und möglicherweise können manche dieser Fragen nicht auf konkrete Weise beantwortet werden oder sie entgehen sogar unserem Bewusstsein.



Paula Anta. Meinem Weg. Kircheib. 2015

Ich werde das Fazit in fünf Punkte unterteilen, wo die grundlegenden Aspekte erörtert werden, die die Umstände und Schwierigkeiten umfassen, die ich während dieser Untersuchung fand. Trotzdem müssen diese Erklärungen knapp und genrehaft ausfallen, da die unbegrenzten Variationsmöglichkeiten, die die Art des fotografischen Ausschnitts bieten, sowohl abschließende Statements als auch persönliche Stellungnahmen erschweren.

1

An erster Stelle, wie ich schon in der Einleitung zu dieser Arbeit festgestellt habe, muss das Fehlen von Studien und Dokumentationen, sowohl praktischen wie auch theoretischen bezüglich des fotografischen Ausschnitts akzeptiert werden. Dies ist nicht nur eine Tatsache, die diese Forschung und die erforderlichen analytischen Informationen für ein bestimmtes Thema einschränkt, sondern eine Situation, die auf der einen Seite ein theoretisches Forschungsgebiet über die fotografische Realität mit einer nur geringen Zahl von Studien umfasst. Auf der anderen Seite fehlen Information und Studien bezüglich eines der bedeutendsten Momente innerhalb des fotografischen Aktes, nämlich des Ausschnitts. Der Ausschnitt ist ein unabdingbarer Prozess innerhalb der fotografischen Sprache, doch leider existieren nur sehr wenige Studien, die die Art, die Mechanismen, und seine Art und Weise, Bedeutung zu verleihen, detailliert behandeln.

Felici beschreibt in seiner scharfsinnigen Arbeit über die Methodologie der Analyse des fotografischen Bildes die Umstände des Fehlens der Entwicklung in unserem Land in Bezug auf das Studium der Fotografie ¹. Von meinem bescheidenen Standpunkt aus sollte ich hinzufügen, nachdem ich während der letzten 10 Jahre, über die sich mit berufsbedingten Unterbrechungen die Forschung zu dieser These hinzog, in verschiedenen europäischen und außereuropäischen Ländern gelebt habe, dass sich dieser traurige Umstand leider in einen internationalen Kontext setzen lässt.

¹ MARCIAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2010. p. 18

Es überrascht mich immer wieder, dass ein Konzept wie der Ausschnitt und der Akt des Ausschneidens nicht auf jeglicher Ebene dieses komplexen Prozesses weiter analysiert ist. Schon allein die Tatsache, zu fühlen, dass unser Blick oft, wenn er über die Elemente schweift, aus der die sich vor uns befindende Realität zusammengesetzt ist, von einer architektonischen Struktur, einem Gegenstand oder einem anderen begrenzenden Element beschränkt wird, sollte uns motivieren, einem Vorkommnis, das sich so oft produziert, nahezutreten. Die Rahmen schneiden unsere Realität ohne Unterlass aus. Die Fotografie bietet, wie kein anderes Medium, die beste Möglichkeit uns diesen Akt der Fragmentation dieser unbegrenzten Realität, die uns umgibt, vorzustellen.



Pierre Jahan. Arbeiter im Louvre Paris 1947

Auf der anderen Seite wäre der fotografische Akt nicht ohne den Akt des Ausschneidens möglich. Er ist verantwortlich für seine eigene Natur, außerdem beeinflusst durch andere gleich bedeutsame Parameter. Wenn das Thema der Fotografie als Bild behandelt wird, müssen wir uns zwingend auf den Ausschnitt beziehen. Niemand bezweifelt seine bedeutende Rolle bei der Schaffung eines Bildes, vor allem, wenn man sich auf das fotografische Bild bezieht. Wie ich bereits kurz in der Einführung erwähnte, hat immer, wenn ich davon sprach, eine Forschung über den Ausschnitt vorzubereiten, niemand dessen tragende Rolle innerhalb des Aktes der fotografischen Aufnahme bezweifelt. Es ist ein sehr reichhaltiges und komplexes Thema aber unvermeidbar wesentlich, wenn wir uns den Prozess des Aktes der Aufnahme vorstellen. Sowohl Profis innerhalb der Welt der Fotografie als auch Außenstehende waren überrascht von der Tatsache, dass kaum Fachtexte bezüglich dieses erstrangigen Moments für das fotografische Bild existieren. Tatsächlich wurde kaum Zeit auf die Analyse des fotografischen Ausschnitts verwendet, nicht einmal außerhalb unseres Landes, obwohl es sich um ein Thema von großem Interesse für die Mehrzahl Konsumenten von Fotografien handelt, sowohl für die Profis und Wissenschaftler, die sich für die Welt der fotografischen Sprache interessieren, als auch für die Benutzer eines Mediums, das heutzutage jedermann zugänglich ist und von jedermann verbreitet wird.

Es existieren aber zahlreichen Studien über die Theorie und Geschichte des Bildes in der Kunstgeschichte, Abhandlungen über die Technik der Fotografie, Forschungen über die Wahrnehmungspsychologie usw., und sogar über den kinematografischen Ausschnitt, die sehr wertvolle Informationen geliefert haben, um diese Annäherung an das Konzept des

Ausschnitts innerhalb des fotografischen Prozess zu entwerfen. Die andere Schwierigkeit war gerade die Tatsache, die spärlichen und unzusammenhängenden Informationen aus den verschiedenen Studiengebieten, die ich fand, zusammenzustellen und sie innerhalb der Themenachse des Konzeptes des Ausschnitts vorzustellen. Die Vielzahl der notwendigen Sach- und Studiengebiete ist die Konsequenz der so diversen Formen, die die Elemente besitzen, die im Prozess des Ausschnitts mitspielen. Das isolierte Studium eines jeden der verschiedenen Gebiete, die Teil des genannten Prozesses sind, wäre nicht geeignet, um sie in ihrem gesamten Sinn zu verstehen. Die verschiedenen Mechanismen, die den Akt des Ausschnitts beinhalten, stellen die Daten des Inhalts dar. Jeder einzelne für sich genommen wäre jedoch nicht ausreichend. Es ist, als würde man verschiedene Teile eines verstreuten jedoch spannenden Puzzles zusammentragen. Was dem Konzept des Ausschnitts Sinn gibt, ist gerade die Beziehung zwischen all diesen Aspekten, die ihn ausmachen. Je mehr man in das Thema des Ausschnitts eindringt und analysiert, desto mehr entdeckt man, wieviel an Forschung fehlt, um es näher zu erörtern, und doch fühlen wir uns gefangen vom Reichtum, der Komplexität und den verschiedenen Fundamenten, die es umfasst.

2

Die zweite Prämisse ist, das Konzept des Ausschnitts als einen Prozess zu verstehen, der vor, während und nach der Aufnahme stattfindet.

In der Mehrzahl der Fälle oder in den wenigen analytischen Studien über das Thema Fotografie, wird der Ausschnitt grundsätzlich mit der Komposition des Bildes gleichgesetzt. Das Thema des Ausschnitts wird aus-

schließlich vom Moment der fotografischen Aufnahme angegangen, dem Moment, in dem man durch den Sucher oder den Bildschirm auf unserer Kamera sieht und auf den Knopf drückt. Der Ausschnitt und die Komposition erscheinen auf fast untrennbare Weise miteinander verbunden.



Francis Picabia, Ici, c'est ici Stieglitz. Plumilla y tinta roja sobre papel. 1915

Die gängigste Definition ist die Erklärung des Ausschnitts als Element der Eingrenzung, des Rahmens, innerhalb dessen die Komposition des Bildes entsteht. Auch können wir die Beschreibung des Ausschnitts als Moment des Festhaltens eines Bruchteils der äußeren Realität betrachten. Von da

aus kommen wir zur Relation, was ein vertikaler oder horizontaler Ausschnitt je nach gewünschter Szene bedeutet, und zuletzt auf das, was die Szene, die man mittels der Wahl des Ausschnitts auf die eine oder andere Weise darstellen will, bedeuten kann. Diese Definitionen sind in ihrer Beschreibung nicht völlig falsch, sie bleiben jedoch sehr oberflächliche und kärgliche Aussagen bezüglich eines Konzepts, das in seiner strukturellen Darstellungsmöglichkeit und in seinem Wesen komplexer ist.

Wenn wir innehalten, um die Elemente, die den Ausschnitt und die ihn definierenden Mechanismen generieren, zu bedenken und innerlich zu analysieren, kommen wir zu dem Schluss, dass viele von ihnen vor der Aufnahme entstehen. Ohne dem Prozess des Ausschneidens eine Reihe von Entscheidungen hinzuzufügen, die für den fotografischen Akt getroffen werden müssen, könnte der Ausschnitt nicht vorkommen. Somit sind diese Elemente schon Teil des Ausschnitts vor dem Moment des Ausschnitts und sie bestimmen ihn als einen Prozess, der mit einer Reihe von Wahlentscheidungen und Übereinkünften beginnt, die ihn definitiv bestimmen.

Auf dem Weg des Ausschneidens, begegnen wir vielen Faktoren, die ihn beschränken und seine vielfältige Art definieren. Dennoch könnten wir drei entscheidende Momente festhalten: Erstens die Wahl der technischen Faktoren, die für die fotografische Aufnahme eingesetzt werden, und die genauso wie die fotografische Aktion an sich die Art des Ausschnitts festlegen, sodann die Assimilation und das Verständnis unserer inneren Beweggründe, die Motor unserer Aktionen sind und zuletzt das Verständnis der unterschiedlichen Artikulationen, die innerhalb der Komposition

zwischen den visuellen Elementen stattfinden, um dem Bild Bedeutung zu verleihen. Diese Aspekte können nicht vom Akt des Ausschneidens isoliert werden und sie liefern innerhalb dieses Prozesses den Inbegriff des Konzeptes des Ausschnitts. Außerdem bestimmen die Wahl des Kamertyps, des Formats, des Objektivs, unter anderem den Ausschnitt. Unser Wahrnehmungssystem, unsere biologischen und Sinnesmechanismen, sowie auch unsere Art der Realität gegenüberzutreten, nämlich der Realität, die als Vorbild der fotografischen Repräsentation dient, wird die Art bestimmen, wie wir der Szene, den Personen oder Dingen gegenüber treten, die wir im oder außerhalb des Ausschnitts aufstellen und verteilen wollen. Die Kenntnis der verschiedenen Elemente und visuellen Zeichen, die Grundkenntnis ihrer Wesens, die Artikulation, Organisation und Strukturierung, auch wenn sie bis zu einem gewissen Grad unbewusst geschehen, die Zeichen für ihre Anordnung innerhalb der Oberfläche der fotografischen Repräsentation, all diese Aspekte werden durch den Ausschnitt tiefgreifend dekretiert.

Die Fotografie, gesehen als technischer Mechanismus, etabliert in ihrer Beziehung mit der äußeren Realität die sie vertritt, ihre eigenen Verhaltensregeln. So mimetisch die besagte Beziehung auch sein mag, so wird die fotografische wie auch jede Sprache von besonderen Merkmalen bestimmt, in diesem Falle technischer Art. Der Ausschnitt ist eines der definierenden und bedeutenden Elemente des fotografischen Textes. Der Ausschnitt nimmt einen räumlichen Schnitt vor, der einen bestimmten Teil einer Szene einschränkt, welche im Bild innerhalb einer normalerweise rechteckigen oder quadratischen Kontur erscheint. Die Hypothese ist jedoch, dass dieser Akt nicht nur ein nötiger Schritt in der Kompositi-

on der Fotografie ist, sondern dass mittels einer Serie diverser Mechanismen, die während des gesamten fotografischen Prozesses stattfinden, dem endgültigen Bild Bedeutung gegeben wird. Bezugnehmend auf ein Zitat von Soulages, darf zuletzt nicht vergessen werden, dass „die Fotokamera nur ein bestimmtes mögliches Phänomen erhaschen kann, das von einem bestimmten Apparat, Material, Dispositiv und vom Fotografen abhängt“². Dies sind die Mechanismen, die an der Schaffung des fotografischen Bildes teilhaben und der Ausschnitt und die Aspekte, auf die es baut, konvergieren mehr oder weniger während der verschiedenen Momente, die den besagten Prozess der Anfertigung des Bildes definieren.

3

Eine der ersten Fragen, die wir uns stellen, wenn wir Bilder betrachten, ist: Was bedeutet dieses Bild in diesem Moment für mich? Was erzählt dieses Bild? Was will es mir zeigen? Was sehe ich in ihm? Dies bringt uns unvermeidlich zur Aussage, ungeachtet der Art des Bildes und der Mechanismen, die sich in ihm miteinander verbinden, dass es ein Sinnesobjekt ist, obwohl viele der ihm innewohnenden Bedeutungsprozesse sich unseren Interpretationen entziehen.

Die visuelle Sprache bedient sich ganz bestimmter plastischer Mechanismen der Bedeutungsverleihung. In der fotografischen Sprache existieren

² SOULAGES, François. Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen. Universo Fotográfico [en línea]. Diciembre de 2001, año III, número cuatro. [Fecha de consulta: 3 de diciembre del 2014]. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num4/>

Bedeutungselemente, die fundamental dem visuellen Text im Allgemeinen angehören. Gleichzeitig und bezüglich dessen bedient sie sich anderer charakteristischer und bestimmter visueller Komponenten der fotografischen Sprache, die unter anderem ihrem technischen Ursprung entsprechen. Wir können zum Beispiel in einer Fotografie morphologische Bedeutungselemente finden, wie den Punkt, die Aufnahme, die Form. Dazu legen diese Elemente die Beziehungen zwischen charakteristischen visuellen Elementen der fotografischen Sprache und Strukturen fest, wie die Tiefe, die Lichtverhältnisse, die Schärfeneinstellung, und andere Mechanismen. Es ist offensichtlich, dass das Bild und dessen Bedeutung von den verschiedenen materiellen Fundamenten bestimmt ist, sowie auch von den Mechanismen und Techniken die in dessen Ausarbeitung mitspielen. All diese Elemente und deren Beziehung untereinander sind für die Deutung der Repräsentation verantwortlich.

In diesem Sinn stellt diese Forschung die Idee vor, den Ausschnitt als weiteres Bedeutungselement des fotografischen Bildes aufzufassen. Während dieser Arbeit wurden unterschiedliche Mechanismen, Momente und Ebenen beschrieben, die zum Prozess und der Verarbeitung der Konstruktion des fotografischen Bildes gehören, wobei während dieser theoretischen und praktischen Abhandlung die Schlussfolgerung, dass der Akt des Ausschnitts ein Prozess der Sinnübertragung darstellt, unvermeidlich ist. Diese Aussage basiert auf dem Prozess des Ausschneidens, mittels der unterschiedlichen Aktionen, die für die Konstruktion des Bildes notwendig sind. Das Wesen und die Fundamente des Ausschnitts finden sich im Ausgangspunkt der Stofflichkeit und der Technik des fotografischen Bildes sowie in den Mitteln unseres Wahrnehmungs- und Interpretationssystems,

sowie in seiner Beziehung zu gesellschaftlichen, kulturellen, geschichtlichen und anderen Kontexten, denen unsere Realität angehört, wobei ich die Aussage des Bildgestalters nicht beiseite lassen will. Jeder Ausschnitt reagiert auf eine bestimmte Art des Betrachtens und dies beeinflusst die Beziehung der in der Repräsentation anwesenden und abwesenden Elemente. Auf dieser Ebene, verleihen die Mechanismen, auf denen der Ausschnitt aufbaut, und die sich während des gesamten Prozesses mobilisieren, dem Bild seine endgültige Bedeutung.

Abhängig von der Absicht des Bildgestalters muss eine Serie von Entscheidungen getroffen werden, um der Repräsentation den beabsichtigten Sinn zu geben. Die Wahl des Kameratyps, des Objektivs, des Formats und der technischen Mechanismen der Kamera, die je nach Absicht vom Bildgestalter eingesetzt werden bestimmen und beeinflussen das Endergebnis und je nach gewünschtem oder nötigem Endresultat, wie die nötige Bildauflösung oder die Bestimmung der Szene. All das sind visuelle Elemente, die die Deutung des endgültigen Bildes bestimmen werden. Innerhalb dieser Parameter, die die fotografische Sprache bestimmen, gibt die Wahl des Ausschnitts als visuelles Element, das es letztendlich ist, dem Bild seine eigentliche Bedeutung.

Abschließend bestimmt der Ausschnitt die ikonische Reihenfolge der plastischen Bedeutungselemente. Es ist die Aktion des Schnitts, die den Akt des Ausschneidens ausmacht, wo entschieden wird, welche Bedeutungselemente innerhalb der Oberfläche der Repräsentation bleiben und die Art und Weise festlegen, wie diese untereinander oder sogar mit jenen Elementen, die außerhalb des durch den Ausschnitt entstandenen

Rahmens zueinander in Beziehung stehen. Jedes plastische Element, wie variabel es auch immer sein mag, wird innerhalb des Bildes eine Funktion haben, nicht nur aufgrund seiner Anwesenheit in der Repräsentation, sondern auch aufgrund der Beziehung, die es mit anderen Elementen eingeht. Somit beeinflusst jede beabsichtigte oder unbeabsichtigte Wahl der Elemente, die wir in den Ausschnitt aufnehmen wollen, die endgültige Bedeutung des Bildes. Wir dürfen nicht vergessen, dass wir beim Ausschnitt in den meisten Fällen nicht allen Elementen, die die Szene vor uns ausbreitet, entsprechen können. Wenn wir den endgültigen Ausschnitt wählen, und diesen Schnitt aus der externen Realität vornehmen, werden alle Elemente, die in diesem Moment vorhanden sind, im Ganzen und wahllos innerhalb des Rahmens der Repräsentation aufgenommen. Viele davon werden absichtliche Teil des Bildes sein, viele andere jedoch, werden unbeabsichtigt ebenfalls dort sein, fast versteckt vor unserem Blick und doch mit den anderen Bedeutungselementen verbunden. Natürlich spreche ich hier vor allem von der künstlerischen Fotografie, da z. B. in der Fotografie der Werbebranche die anwesenden beziehungsweise abwesenden Elemente sehr viel stärker gesteuert sind.

Dennoch werden alle Mechanismen, die sich im Moment der Aufnahme verbinden, bestimmt durch eine Serie von vorherigen Entscheidungen bezüglich der Wahrnehmung, begleitet von persönlichen Empfindungen des Autors, geführt vom Aufeinandertreffen einer Reihe von diskursiven Strategien, der Absichtlichkeit oder des kulturellen Horizontes des Autors. Diese bewirken, dass wir in einem bestimmten Augenblick im Moment der Aufnahme einen ganz bestimmten Teil dieser unbegrenzten Realität, die uns umgibt, welcher innerhalb der Grenzen unseres Ausschnitts ge-

zeichnet ist, auswählen. Und all diese Mechanismen, zusammen mit den vorher dargelegten, schaffen die Bedeutung des Bildes.



Dirk Braeckman. A.W.-M.P. 2013

Der Sinn der Bedeutung grenzt an das Gebiet der Semiotik und, obwohl sie Teil des Prozesses des Ausschnitts umfasst, würde sie über das Hauptthema dieser Forschung hinausgehen. Dennoch ist es angebracht, daran zu denken, dass es nicht immer möglich ist, den Dingen, unseren Absichten oder Gefühlen einen endgültigen Sinn zu geben. In einer schönen Textpassage bezieht sich Octavio Paz auf diesen Begriff der Bedeutungsgebung: „Wir können uns auch fragen: Was bedeutet das. Die Sprache hört auf zu existieren und die Stille scheint uns mitteilen zu wollen, dass die Bedeutungen keinen endgültigen Sinn haben, oder dass dieser

Sinn unsagbar, unbeschreiblich und unvorstellbar ist. Die Bedeutungen annullieren sich gegenseitig; auf den Ruinen des Sinns erscheint eine Realität, die nicht benannt werden und vielleicht nicht einmal gedacht werden kann“³.

4

Der Prozess des Ausschnitts ist ein Prozess der Fragmentation aber auch der Rekonstruktion der Realität, die uns umgibt. Wenn wir den Ausschnitt herstellen, stellen wir ein bestimmtes Fragment der Realität dar, von einem Ansatz, der von einem bestimmten Standpunkt aus projiziert wird, welcher das Produkt der Art ist, die Elemente auszuwählen und uns ihnen gegenüberzustellen.

Beim Fotografieren konkretisieren wir etwas, zwingen uns den Dingen gegenüberzutreten, betrachten unsere Welt, sowohl die äußere als auch die innere und verleihen ihr Rahmen oder Grenzen. Der Sinn, den wir mit unseren Bildern verkünden, ist was sie innerhalb dieser vom Ausschnitt auferlegten Grenzen erzählen. Auf eine bestimmte Weise bedeutet dieser Prozess, diesen Grenzen gegenüberzutreten und sie in unseren Blick einzugliedern, in unser Verstehen der äußeren Realität, um sie letztendlich zu akzeptieren und anzunehmen.

Darüber hinaus zeigt dieser Prozess nicht nur die Elemente, sondern er definiert eine Reihe von Richtlinien, die aus den eigenen und persönli-

³ PAZ, Octavio. *Sombra de obras: arte y cultura*. Seix Barral. Barcelona. 1996. p. 42

chen Mechanismen eines jeden Autors hervorgehen, nämlich aus seinem Gebaren, seiner Art, die Umgebung wahrzunehmen und zu empfinden. Der Glaube eines jeden, seine Sensibilität, Integrität, Intuition, zusammenfassend gesagt, seine persönlichen Qualitäten, wie auch seine technischen Fertigkeiten, werden die Logik und das Konzept des Bildes beeinflussen, was, auf welche Weise, warum und mit welchem Ziel fotografiert wird. Unvermeidlich positioniert sich der Fotograf auf seinem persönlichen ethischen Standpunkt und bestimmt seinen deontologischen Kodex. Dieser tritt hervor, wenn der Fotograf sich seiner Absichten und seiner Suche, seines Vorsatzes und der Weise, wie er mittels der Fotografie mit dem Leben interagiert, bewusst ist. Diese persönlichen Merkmale sind grundlegende Elemente innerhalb des Prozesses der Realisierung des Bildes. Alle Fotografen haben ihren persönlichen deontologischen Kodex, sowie auch eine einzigartige kreative Vision, mit der sie mehr oder weniger bewusst versuchen werden, eine bestimmte Interpretation zu begünstigen. Wieder beschreibt es Octavio Paz für den Poeten (und das gilt auch für den Fotografen) in unnachahmlicher Weise in der folgenden Passage:

„In der Erfahrung des Poeten (Künstlers) – der darin der aller Menschen ähnelt – erscheint stetig die Interpretation zwischen dem, was man fühlt, denkt oder sagt. Unsere tägliche Erfahrung setzt sich nicht aus Ideen oder Gefühlen zusammen, sondern aus Ideen-Gefühlen, die wiederum vom entsprechenden wörtlichen Ausdruck untrennbar sind. Die Gefühle und die Ideen-Gefühle äußern sich im Innern eines Jeden und sind aufgrund ihrer Art flüchtig; die Sprache. In einem ersten Moment, legt sie fest, um sie danach sofort zu verändern, abzuwandeln.

Der Poet, indem er benennt, was er gefühlt und gedacht hat, überträgt nicht die ursprünglichen Ideen und Gefühle: er stellt Formen und Figuren vor, die rhythmische Kombinationen sind, in denen der Klang vom Sinn untrennbar ist. Diese Formen und Figuren, die Gedichte, sind kubusförmige, künstliche Objekte oder sphärenförmige Echos oder Nachklänge, die ähnliche, aber mit der ursprünglichen Erfahrung nicht identische Gefühle oder Ideen-Gefühle hervorbringen“⁴.

Wir dürfen in den Schlussfolgerungen dieser Arbeit und nach der Analyse der verschiedenen Prozesse und Mechanismen innerhalb des Akt des Ausschneidens nicht vergessen, dass das Endziel des gesamten Ereignisses, welches der fotografische Akt darstellt, von dem Autor des Bildes bestimmt wird. Auch wenn die Fotografie in ihrer Komposition oder Technik schlecht konstruiert ist, so ist es der Vorsatz und sind es die Absichten ihres Bildgestalters, was Schöpfung und Art der Bedeutung bestimmt. Auch wenn es möglich ist, die unterschiedlichen Techniken der fotografischen Sprache zu erlernen oder sich in theoretische Analysen des Bildes zu vertiefen, so existiert doch keine Standardformel. Der künstlerische Fotograf, dessen Vorgehensweise geplant ist, trifft Entscheidungen, die mit der geeigneten Anwendung bestimmter Auswahlkriterien zu tun haben, wobei er immer von seiner persönlichen Weise, die visuelle Sprache einzusetzen, ausgeht. Fontcuberta beschreibt dies sehr treffend in diesem Zitat: „Die Kamera ist eine Maschine, der Fotograf jedoch kein Roboter. Der fotografische Akt unterwirft den Fotografen einer Reihe von

⁴ Ibid. p. 21

Entscheidungen, die alle Sphären der Objektivität mobilisiert. Der Fotograf ist eine Gestalt, die denkt, fühlt, gerührt wird, interpretiert und Partei ergreift, und all dies tut, ohne es zu merken. Selbst wenn er sich freiwillig einen eisernen reproduktiven Kodex auferlegte, selbst wenn er seine Aufgabe auf den Willen, das Reale zu fotokopieren, reduzierte, brächte die Übernahme dieses Kodexes die Aktion der Auswahl mit sich“⁵.



Escena de la película Blow up del director Michelangelo Antonioni. 1966

Wir können konstatieren, dass der fotografische Text die Zeichen der Außenwelt aufnimmt. Es ist jedoch auch eine Transferenz dieser Außenwelt, das heißt, im Innern des fotografischen Geräts realisiert er eine Übertra-

⁵ FONTCUBERTA, Joan. La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía. Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2010. p. 185

gung zwischen den Elementen, die das Bild komponieren, und den Neigungen und Affekten des Bildgestalters. In diesem Prozess ereignen sich außerdem eine Reihe von Vorgängen bei denen viele der Mechanismen weder linear noch vorhersagbar noch bewusst sind. Aber wie behandelt der Fotograf die Benutzung dieser Zeichen und Symbole in seinem Werk? Auf diese Frage bekommen wir so viele unterschiedliche Antworten, wie es Bildgestalter gibt. Viele sagen, dass sie intuitiv auf den Moment, die Situation oder das Ereignis reagieren, ohne dabei ihre Absicht aus den Augen zu verlieren. Andere konstruieren das Bild oder die Szene bewusst und minutiös vor, während oder nach der fotografischen Aufnahme. Auf der anderen Seite argumentieren manche Fotografen, dass es die sogenannte Intuition nicht gibt, sondern dass der Fotograf auf das Thema reagiert, wobei er sei persönliches Verständnis der visuellen Sprache anwendet, welches Ergebnis seiner Erfahrung und individueller Vorgehensweise ist.

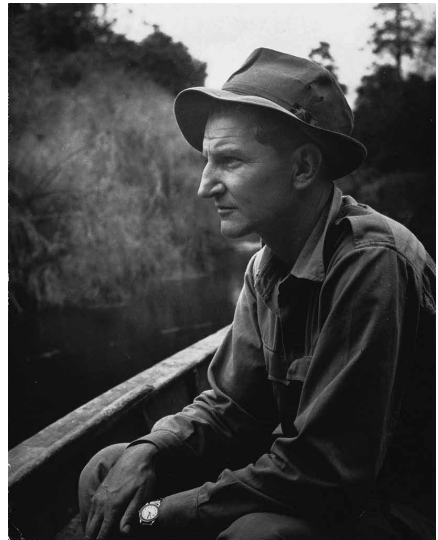
Wenn wir fotografieren, bewegen wir uns auf einem Gebiet, auf dem rein psychologische und formelle Elemente der Realität mitspielen, verbunden durch die Wahrnehmung der Vision der Einstellung, wo die Repräsentation dargestellt wird. Es ist offensichtlich, dass jeder Bildgestalter sein persönliches Vorgehen während der Aktion, die Repräsentation und die Suche und Befestigung dieser Art zu handeln, darstellt, was auch Lernen und Erweitern seiner inneren und persönlichen Mechanismen bedeutet.

Wir müssen uns jedoch eingestehen, dass wir uns im Moment der Realisierung einer Fotografie nicht alle Aspekte, die uns während besagten Prozesses beeinflussen, vor Augen führen können, egal wie sehr wir ihn versuchen zu kontrollieren. Wir stellen uns „einfach“ vor die Szene,

schauen,“ knipsen“ und schneiden aus. Wir haben nicht die Fähigkeit, uns in diesem Augenblick eingehend mit allen kulturellen Aspekten, die uns in diesem Moment beeinflussen, zu beschäftigen, oder den seelischen Zustand, in dem wir uns befinden, zu vergegenwärtigen, oder die Farben vor einer sich bewegenden Form wahrzunehmen, weil viele dieser Mechanismen beinahe fern von unserem Bewusstsein stattfinden. Und doch sind sie in allen unseren Aktionen und somit in unserer Art und Weise, Bestimmung Bedeutung zu verleihen, maßgebend. Daher müssen wir uns damit abfinden, dass innerhalb des Prozesses des Ausschnitts, sowie auch während des fotografischen Prozesses, viele Mechanismen mitspielen, die unsere Handlungen auf unbewusste Weise betreffen.

Wenn diese unvermeidliche, aber auf gewisse Weise mysteriöse Tatsache, die Teil eines jeden schöpferischen Aktes ist, akzeptiert wird, muss man auch die Verantwortung für jene Komponenten, die wir sehr wohl steuern, lernen oder analysieren können, übernehmen, um bei der Schöpfung von Bildern bewusster zu handeln und sie in größere Übereinstimmung mit unserer Absicht zu bringen. Je mehr der Fotograf in den Prozess eintaucht, umso mehr begreift und repräsentiert er die dreidimensionale Erfahrung mittels der Mechanismen, die uns die Fotokamera zur Verfügung stellt, sodass er seine persönliche Reaktion auf das, was er gerade erlebt, mit dem Verstehen und der Nutzung der visuellen Sprache verbindet. Die entstandene Beziehung zwischen der für unsere kreative Aktion mittels des fotografischen Aktes und unseren innersten Absichten und der Kenntnis der verschiedenen Mechanismen des Mediums, welches wir für die besagte Aktion verwenden, herzustellen, ist eine der wertvollsten Handlungen innerhalb des fotografischen Prozesses. „Man muss einen

bestimmten Grad an Affinität zu dem haben, was man fotografiert. Man muss sich als ein Teil dessen fühlen und jedoch gleichzeitig genügend Abstand haben, um es objektiv zu betrachten“, behauptete der britische Fotograf, George Rodger ⁶, Mitglied der Fotoagentur Magnum.



*Selbstporträt von George Roder, einer del Gründer der
Magnum Agentur. 1940*

Nach Maria Short ist die Absicht des Autors das Ergebnis all seiner persönlichen Berufung bezüglich des Kontextes, der den fotografischen Akt umgibt und erhält Sinn durch das Konzept, welches beim Fotografieren

⁶ RODGER, George. Zitiert von SHORT, Maria. Context and Narrative. AVA Publishing. Lausanne. 2011. Spanische Ausgabe: Contexto y narración en fotografía. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2011. p. 20

gestaltet wird: „Das Konzept vereint das Thema mit dem Kontext, es ist der Grund, warum wir fotografieren und die Art und Weise, in der wir fotografieren. Bis zu einem bestimmten Punkt stellt das Konzept den Verstand oder die Absicht eines Jeden dar“⁷.

Es ist offensichtlich, dass die geistigen Bilder, die wir uns von der Realität machen, sowie die Wahrnehmungsmuster eines jeden Individuums und die Weise, wie es mit seiner Umgebung in Beziehung tritt, völlig individuell sind. Sie sind die Grundlage unserer Aktionen im Moment der Entscheidungen, die unsere Weise den Ausschnitt vorzunehmen, betreffen.

Jeder Ausschnitt zeigt eine bestimmte Information der Realität, d. h., einen bestimmten Blickwinkel auf die Realität und erschafft so den Entscheidungsspielraum, einige Tatsachen, Elemente, Szenen, Objekte usw. auszuwählen und andere zu verwerfen. Der Rahmen bestimmt den Charakter des Bildes, aber gleichzeitig geben diese Merkmale die Art des Rahmens oder den Ausschnitt vor. So findet auf diese Weise ein Hin und Her, eine innere Beziehung zwischen beiden statt. Auf der anderen Seite bestimmt der Verstand die persönlichen Horizonte des Verstehens und der Interpretation dieser ausgeschnittenen Realität und ordnet die Elemente gemäß eigener und besonderer Mechanismen. Es kann sein, dass der Ausschnitt kein simpler Auswahlprozess mehr ist und stattdessen ein andauerndes Muster des Verstandes ist, welcher die Elemente, aus denen das Bild besteht und deren Beziehung untereinander dominiert.

⁷ SHORT, Maria Context and Narrative. AVA Publishing. Lausanne. 2011. Spanische Ausgabe: Contexto y narración en fotografía. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2011. p. 45



Jan Vercruyss. La Feinte. 1982

Genauso wie diese Mechanismen auf individuelle Weise beim Autor des Bildes während des Schöpfungsprozesses auftauchen, können wir nur zustimmen, wenn wir bedenken, dass diese Verbindungen auf bestimmte Weise auch beim Betrachter des Bildes stattfinden. Tatsächlich finden wir die Denk- und Interpretationsmuster sowohl bei der Person, die den Ausschnitt vornimmt, als auch bei der Person, die es interpretiert oder dem Betrachter, wobei man sich immer bewusst sein muss, dass es sich bei beiden Gruppen immer um einen persönlichen und einzigartigen Prozess handelt.

5

Im letzten Punkt dieses Fazits will ich etwas zu bedenken geben, was vielleicht offensichtlich erscheint, aber sowohl für den schöpferischen Akt als auch für den prozessualen Ansatz des Ausschnitts an sich auf bestimmte

Weise ganz besonders und nicht von vorn herein klar ist. Als Bildgestalter können wir die Elemente der Bedeutung mehr oder weniger gesteuert benutzen, uns mehr oder weniger deren Benutzung für ein bestimmtes Ziel bewusst und mehr oder weniger nah an unseren Absichten sein. Unsere Aktionen können im Moment der Repräsentation auf sehr konkrete Absichten antworten, doch niemals können wir seine Reaktionen vollkommen kontrollieren.

Es ist wichtig, zu bedenken, dass die Reaktion des Betrachters nicht nur von der Weise bestimmt wird, in der die Materialien oder unsere Geschicklichkeit oder Analyse der Elemente, die das Bild beinhaltet, eingesetzt wurden, sondern auch von seinen eigenen Erwartungen.

Der Schöpfer kann den Betrachter innerhalb des kreativen Prozesses mehr oder weniger berücksichtigen, kann seine Reaktionen bei der Betrachtung der Repräsentation, unter anderem durch die Handhabung der Elemente mehr oder weniger steuern, aber viele der Mechanismen, die im Moment der Interpretation stattfinden, liegen außerhalb seines Kontrollbereiches. Dies ist vor allem auf das Wesen des visuellen Bildes zurückzuführen, welches eine große Anzahl an visuellen Informationen liefern kann, die gleichzeitig viele Bedeutungen haben und somit Anlass zu zahlreichen Interpretationen geben kann.

Auf der anderen Seite kann uns als Beobachter die Tatsache unsere Empfindsamkeit gegenüber künstlerischen Werkzeugen das Anwachsen ikonischer Zeichen zu erhöhen oder einfach nur unsere Beobachtungsgabe zu schärfen, helfen, die visuellen Mitteilungen, die wir beobachten, aus-

sagekräftiger zu machen. Wenn wir uns im Prozess der Beobachtung befinden, wird oft erwartet, dass die verschiedenen Verbindungen und die unterschiedlichen Mitteilungen, die das fotografische Bild enthält – das Bild im allgemeinen – fast automatisch vom Beobachter ohne jegliches Zutun entdeckt werden. Die Betrachtung erfordert jedoch Engagement, was uns häufig an außerordentliche Orte führen kann.

Also kann uns eine visuelle Aussage zahlreiche Informationen liefern, die jedoch in einen Kontext gesetzt werden müssen, damit deren Interpretation so gut wie möglich den Absichten des Autors entspricht. Die verschiedenen Bedingungen, die uns auf allen Ebenen, sowohl externen als auch internen umgeben, bestimmen die Art und Weise, das Bild zu interpretieren. Deshalb müssen im Moment der Aufnahme des Bildes vom Standpunkt des Bildgestalters aus, bestimmte Dinge berücksichtigt werden, die gleichsam den Ansatz des Ausschnittes an sich beeinflussen.

Auf diese Weise ist es offensichtlich, dass beim Ausschneiden, alle Vorgänge berücksichtigt werden müssen, um dem fotografischen Bild in unserem Sinne Bedeutung zu geben. Aber man kann innerhalb dieser mehr oder weniger gesuchten Absicht die Reaktionen und Empfindungen nicht beiseitelassen, die unsere Repräsentation und vor allem die Art, ihr Bedeutung zu geben, im Betrachter hervorruft.

Es existieren außerdem viele andere Aspekte, die die unterschiedlichen Interpretationen des Betrachters betreffen und die der Autor bei der Vorstellung des Bildes berücksichtigen muss. Zum Beispiel bestimmt der Kontext, in dem man eine Fotografie betrachtet, sowohl die Herstellungs-

methode wie als auch ihre Interpretation. Es ist nicht dasselbe, ein Bild in einer Zeitschrift, im Buch eines Künstlers oder in einer Ausstellung zu betrachten. Ebenso beeinflusst die Herstellungsmethode dieses Bildes seine Bedeutung in großem Maße. Im letzten Block dieser These wird zum Beispiel die Größe des Bildes als ein Element der Bedeutungsverleihung behandelt. Daher interpretieren wir eine Fotografie, die auf einer großen stabilen Halterung ausgestellt ist, nicht auf dieselbe Weise wie eine in einem Katalog veröffentlichte Fotografie. All diese Aspekte bestimmen, wie es in dieser Forschung festgestellt werden konnte, das Bild, seine Bedeutung, seine Präsenz, seinen Inbegriff als visuelle Realität.

Die Kommentare von John Berger und Jean Mohr nähern sich dem Ereignis des Bildes und seines Kontextes an: „...auf dieselbe Weise ist das Bild des fotografierten Ereignisses, wenn es als Fotografie gezeigt wird, Teil einer kulturellen Konstruktion. Es gehört einer bestimmten sozialen Situation, dem Leben des Fotografen, einem Argument, einem Experiment, einer Art, die Welt zu erklären, einem Buch, einer Zeitung, einer Ausstellung“⁸.

Den unmittelbaren Kontext des endgültigen Bildes und die Bestimmung der Fotografie zu berücksichtigen, ist genauso wichtig wie der kulturelle und gesellschaftliche Kontext, in dem sie vorkommt. Genauso wie wir es nicht lassen können, unsere Umgebung zu interpretieren, stammen diese Interpretationen und unsere Art, die Umwelt zu erfahren, aus kulturellen,

⁸ BERGER, John, MOHR, Jean. *Another Way of Telling*. Pantheon. 1982. Spanische Ausgabe: *Otra manera de contar*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2007. p. 93

gesellschaftlichen, geschichtlichen, politischen, wirtschaftlichen, geographischen und anderen Gegebenheiten. „Wir enträtseln die Welt sowie deren Repräsentation auf kultureller Basis“, formuliert Martine Joly ⁹. Die gesellschaftlichen, kulturellen, geografischen und thematischen Erfahrungen beeinflussen das Verständnis und die Interpretation der Fotografien, sowie sie das auch bei deren Schöpfung tun.

Das Studium des Einsatzes des fotografischen Bildes hat uns gezeigt, dass die Deutung der fotografischen Botschaften kulturell bestimmt ist. In diesem Sinn gibt Felici das folgende Beispiel: „Anthropologen haben zahlreiche Experimente durchgeführt, wobei sie von unserer Kultur völlig isolierten Naturvölkern Bilder gezeigt haben, die in unserer Kultur üblich sind, wobei sie feststellten, dass diese nicht in der Lage waren, die Botschaften zu verstehen. Diese Tatsache stellt das Konzept des fotografischen Bildes als Spiegel, seine Transparenz, seine Fähigkeit, sich der Realität anzunähern sogar seinen dokumentarischen Wert sehr in Frage“ ¹⁰.

An die Frage, wie man dem fotografischen Bild mittels Ausschnitt Bedeutung verleiht, wie man es konstruiert, wie die Elemente der Deutung für die Repräsentation verteilt werden, schließt sich die unvermeidliche Frage an, wie unsere Aktionen vom Betrachter interpretiert werden. Durch die Beschreibung der unterschiedlichen Zonen der Dynamik und Intensität

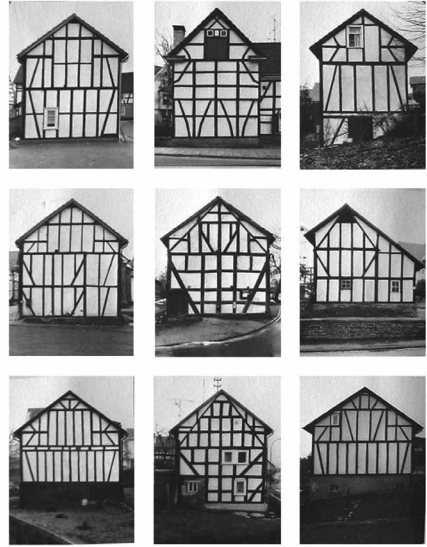
⁹ JOLY, Martine. *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*. Éditions Nathan. Paris. 1. Aufl. 1994. Spanische Ausgabe: *La imagen fija*. Editorial La Marca. Buenos Aires. 1999. p. 85

¹⁰ MARCIAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2010. p. 66

der Oberfläche des Bildes, angefangen bei der Funktion unseres Wahrnehmungs- und Bewusstseinssystems, wissen wir, dass kulturelle Aspekte in Betracht gezogen werden müssen, die sowohl die Form der Darstellung, der plastischen Elemente als auch unsere schöpferischen Aktionen sowie deren Interpretation seitens des Beobachters beeinflussen werden.

Tatsächlich kann die Herangehensweise an die Bildelemente variieren. In diesem Sinn, wenn wir bei anderen Kulturen die Mechanismen der Art zu lesen betrachten, wo zum Beispiel von oben nach unten oder von rechts nach links gelesen wird, müssen wir uns fragen, bis zu welchem Ausmass dieser kulturelle Funktionsunterschied das Bild an sich und dessen Verständnis beeinflussen kann.

Ebenso prägt dieser kulturelle Kontext die eigentliche Absicht des Bildes. Dies wird offensichtlich, wenn wir alte Fotografien betrachten (abgesehen von den Gegenständen und Symbolen anderer Epochen). Sogar in der Gegenwart finden wir auf dem Gebiet der künstlerischen Fotografie eine Reihe von kulturellen, ästhetischen oder technischen Richtlinien, die die genaue Art der Fotografie definieren. Um ein Beispiel zu nennen: Wir haben gesehen, wie die deutsche Art und Weise zu fotografieren, definiert wurde, der sogenannte deutsche Objektivismus, eine fotografische Vision, die alles reduziert und auf das Unentbehrliche beschränkt, wobei er mit frontalen und sehr symmetrischen Ausschnitten spielt, mit einer sehr weichen, im allgemeinen natürlichen Beleuchtung und einem breit gefächerten Themenbereich bezogen auf die deutsche Tradition und Repräsentation.



Bernd und Hilla Becher. Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes. 1959-1973

In diesem Sinn möchte ich noch einmal Octavio Paz zitieren: „Vielleicht sollte man endlich einmal zugeben, dass jede Kultur – diese Einheit materieller, intellektueller und emotionaler Strukturen: Dinge, Institutionen und Menschen, die ein Gesellschaft bilden, vorwiegend ein symbolisches System ist“¹¹.

Somit, hergeleitet aus allem vorher Dargelegten und in Verbindung mit dem Thema, welches Gegenstand dieser Forschung ist, können wir folgern, dass der Ausschnitt ein Prozess der Sinnesübertragung ist, der sowohl die Mittel unseres kognitiven und Interpretationssystems wie auch

¹¹ PAZ, Octavio. op.cit., p. 40

Merkmale einschließt, die unserer Gesellschaft, Kultur, Geschichte, Geografie, Politik zu eigen sind, in die sich unsere Realität im Augenblick eingliedert.

Es existieren Regeln für die Komposition, die den Mechanismen unseres Wahrnehmungssystems unterliegen und Studien, die sich mit ihnen beschäftigt haben, um zu erklären, warum wir die Dinge auf eine bestimmte Weise zu sehen glauben. Wir können das Gleichgewicht in der Oberfläche der Repräsentation suchen, die die Richtung unseres Blicks dazu bringt, zwischen den ständigen Verbindungen, die die Elemente des Bildes untereinander herstellen, zu verweilen. Vielleicht zieht über die Ästhetik hinaus, die Tragweite der Aussagekraft der Bilder oder das ihnen innewohnende Konzept hinter der Erscheinungsform dessen, was die eingesetzten visuellen Elemente darstellen, die größte Aufmerksamkeit auf sich. Vielleicht zeigen wir auf intensive Art und Weise das Hier und Jetzt, unsere Gesellschaft, unsere kulturelle Aktualität oder wir antworten auf gültige Tendenzen. Wir können die Zerbrechlichkeit der Repräsentation der Realität oder se ihre Brutalität bestaunen. Die Bilder können uns dazu bringen, über die trügerische Natur der Fotografie oder die Irrelevanz der wahrheitsgetreuen Repräsentation nachzudenken. Wir nehmen uns die Freiheit, mittels unserer Bilder andere, persönliche, einzigartige Realitäten zu schaffen. Vielleicht schafft es der Beobachter, an diese Orte zu reisen, seien sie real oder magisch. Die Macht, andere an unseren geheimsten Ort zu bringen, zu unserer Schöpfung, ist Teil der Kraft der Natur des Bildes. Und auch Teil der Fähigkeit der Vorstellungskraft. Duane Michals

sagte: „Ich glaube nicht an die absolute Realität dessen, was uns umgibt. Für mich wohnt die Realität der Intuition und Phantasie inne“¹².

Durch unsere Fähigkeit zur Kommunikation, durch unsere Phantasie, unsere kreative Fähigkeit verwirklichen wir unsere Bilder. Sie können mehr oder weniger gut komponiert, durchdacht oder analysiert ausfallen. Sie entsprechen mehr oder weniger treffend unseren Absichten. Wir haben einen mehr oder weniger geeigneten Ausschnitt gewählt. Wenn letzteres zutrifft, werden wir das Bild wiederholen, bis wir unseren Vorsatz erfüllt haben. Oder vielleicht schaffen wir es nicht, vielleicht kommen wir zu dem Schluss, dass es Dinge gibt, die nicht ausgeschnitten werden können. Letztendlich ist es unsere persönliche und einzigartige Aktion, die die Schöpfung dieser neuen Realität, welche das Bild ist, hervorbringt. Wir, die Autoren, werden das letzte Wort haben, sei es dass unsere Absicht manchmal nicht verstanden wird, sei es dass wir unser Bild nicht gut konstruiert haben. Wir tragen auch die Verantwortung, die Natur der Medien und die Elemente, mit denen wir arbeiten, zu kennen, miteinander und mit uns zu verbinden und für ihre Fähigkeiten empfänglich zu sein. Es geht darum, uns darauf zu verstehen sie einzusetzen oder auch sie definitiv zu leugnen.

Ich hoffe, dass diese Forschung ein Anreiz ist, differenzierter an das fotografische Bild im Allgemeinen und im Besonderen an den Ausschnitt heranzugehen, eine seiner bedeutendsten Komponenten und dennoch

¹² MICHALS, Duane. Catálogo Duane Michals 1958-1990. Colección Imagen, núm.27. Diputación Provincial de Valencia y Edicions Alfons el Magnànim. Valencia. 1993.

in seiner Analyse bisher vergessen. Meine Absicht war, anstatt konkreter Modelle oder definitiver Aussagen, Denkanstöße bezüglich eines solch komplexen und in seiner Art so vielseitigen Konzeptes zu geben. Es bleibt noch viel Raum, um auf tiefgehende und maßgebende Weise alle Merkmale, die den fotografischen Ausschnitt definieren, näher zu erörtern. Jedoch könnte die Vorstellung bestimmter Konzepte erlauben, an einzelnen Punkten der Studie anzusetzen, welche auf diese Weise erreichen könnten, den Kreis zu schließen, der die verschiedenen Konstitutionen des fotografischen Ausschnitts innerhalb eines Prozesses präzisiert, der sich aber immer auf dem Gebiet der Kreativität und Individualität bewegt.

PERSÖNLICHE STELLUNGNAHME

Vor 10 Jahren vereinbarten mein Doktorvater und ich, dass ich mich mit dem Ausschnitt beschäftigen solle, einen besonders schwierigen Thema innerhalb des Gebietes der Fotografie. Schon seit längerem hatte sich mein Studiendirektor, Joaquín Perea, mit dem Thema der Bedeutungsverleihung des fotografischen Bildes mittels des Ausschnitts beschäftigt. Zu jenem Zeitpunkt war ich mir jedoch nicht völlig seiner Vorstellungen um die Bedeutung des Bildes und der in diesen Prozess verwickelten Elemente bewusst. So kam es, dass ich mich ganz unbefangen an ihn wandte, um ihm die Realisierung einer praktischen These vorzuschlagen, die im Rahmen der Schönen Künste das künstlerische Werk von seiner praktischen Seite behandelt. In meinem konkreten Fall enthielt der kreative Prozess eine Forschungsperiode, die für die nachfolgende Durchführung vorrangig war. Ich wollte, von meinem persönlichen Standpunkt als Künstlerin in der Entwicklung, den gesamten kreativen Prozess analysieren, seinen

Beginn, seine Einflüsse, den mentalen, neuronalen und den Wahrnehmungsprozess, seine Entwicklung, Durchführung, Derivation, Adaptation bis hin zu seiner endgültigen Fertigstellung auf dem künstlerischen Gebiet. Auch bedenkend, welch großes Gewicht der Kunstmarkt auf den kreativen Prozess hat. Tatsächlich war dies mein zweiter Dissertationsvorschlag.

Aufgrund einer Periode, in der ich vom Tauchen begeistert war, war die erste Idee, eine Arbeit über die Unterwasserfotografie zu schreiben, obwohl ich in Wirklichkeit nur einmal unter Wasser fotografiert hatte, als ich eine dieser alten Einwegkameras für Unterwasserfotografie benutzt hatte.

Als ich es meinem Direktor vorschlug, schnitt er eine Grimasse und bestand auf seinem Thema ohne auf meinen Vorschlag auf irgendeine Weise einzugehen: die Bedeutung des fotografischen Bildes die durch den Ausschnitt entsteht. Ich wurde mir zweier Dinge bewusst: Erstens, das Thema der Unterwasserfotografie war für einer Doktorarbeit unzureichend und zweitens wurde mir klar, dass das Thema zu meinem besseren Verständnis des fotografischen Prozesses an sich beitragen würde. Als ich mir darüber klar wurde, was auf mich zukam, akzeptierte ich und heute bin ich mir einer anderen Tatsache bewusst: in Wirklichkeit wird mich das Thema des Ausschnitts mein Leben lang begleiten, sowohl als Fotografin als auch als Betrachterin von Bildern und auch als Forscherin. Das Thema des Ausschnitts ist nicht eingeschränkt, es hat keinen „Rahmen“, weil wir uns innerhalb vieler Konzepte bewegen und zwei davon in Bezug auf den Ausschnitt unübersehbar sind: die Realität und der menschliche Verstand.

Es ist erstaunlich, wie schnell innerhalb der vergangenen Jahre fotografische Formate und Materialien veraltet sind (zum Beispiel diese alten Unterwasserkameras). Es sind schon und werden immer schneller neue Techniken aufkommen, die zu unserer Tätigkeit als Fotografen und Schöpfern von Bildern gehören. Als mir klar wurde, dass ich mich der Fotografie widmen wollte, war gerade eine rasante technische Entwicklung der Fotografie im Gange, die schon damals andeutete, dass sie fast alle Aspekte des fotografischen Mediums, einschließlich des Ausschnitts, durcheinanderbringen würde. In jenem Moment der Entwicklungen und Wandlungen waren wir uns aber vielleicht noch nicht bewusst, was diese Veränderungen des Mediums für das Leben der meisten Menschen bedeuten würde.

Während all der Jahre, die diese Forschung andauerte, habe ich eine Entwicklung durchgemacht und bin hoffentlich als künstlerische Fotografin gewachsen. Die künstlerische Fotografie ist meine Leidenschaft und meine Lebensform. Dies hat mich dazu gebracht, viel zu reisen, was ich sehr genossen habe und hoffentlich auf weiterhin tun kann, aber es hat mich auch dazu gezwungen, manches Mal die Arbeit an der Thesis beiseite zu lassen, da ich es nicht schaffte, das Reisen und die Veränderungen in meinem Leben mit der Konzentration, die eine Analyse dieser Art erfordert, in Einklang zu bringen. Am Schluss entschied ich, mich in Klausur zu begeben, da ich an einem Punkt angekommen war, wo ich entscheiden musste, entweder mit der Last einer begonnenen doch nicht abgeschlossenen These zu leben oder die Arbeit definitiv zu den Akten zu legen, trotz all der Arbeit, die ich während viele Jahre schon investiert hatte. Diese Arbeit ist das Ergebnis dieser Entscheidung, die Arbeit zu beenden.

Nach einer harten Zeit und fast völliger Abgeschlossenheit inmitten eines deutschen Waldgebietes lege ich sie nun vor.

Ich weiß nicht, je nachdem, ob sich meine Art zu fotografieren und den Ausschnitt vorzunehmen, geändert hätte, wenn ich mich entschlossen hätte, die Arbeit nicht zu beenden. Was ich jedoch bestimmt weiß, ist, dass ich, nachdem ich diesen komplexen Vorgang studiert habe, im Moment des Fotografierens viel bewusster mit bestimmten Mechanismen umgehe, sobald ich die Realität, die ich vor meinen Augen habe, ausschneide. Gleichzeitig lindert dieser bewußte Umgang mit diesen Mechanismen meine impulsivsten und am wenigsten kontrollierten Reflexe, die sich beim Fotografieren auf die gleiche Weise äußern. Viele Fragen bleiben noch immer offen, doch die Leidenschaft, weiterhin Bilder zu schaffen, wird mich immer begleiten.





BIBLIOGRAFÍA

ACKERMAN, Carl William. George Eastman : founder of Kodak and the photography Business. [1a ed. Hauglton Miffling Company. 1930]. Beard Books. Washington, D. C. 2000.

ADOLPHS, R. et al. Emoción y conocimiento: La evolución del cerebro y la inteligencia. Edición de Ignacio Morgado. Tusquets Editores. Barcelona. 2002.

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. Dialéctica del iluminismo. [1a ed. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt. 1944]. Sudamericana. Buenos Aires. 1988.

AGAR, Jon. Constant touch. A global history of the mobile phone. [1ª ed.]. Icon Books. Cambridge. 2003.

AICHER, Otl. Analógico y digital. [1a ed. Analog Und Digital. Ernst & Sohn. 1991]. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2001.

AMELUNXEN Hubertus von, BEKES, Peter, FRECOT, Janos und 3 mehr, Sprung in die Zeit: Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart. [1a ed.]. Berlinische Galerie Verlag. Berlin. 1992.

AMELUNXEN Hubertus von, FONTCUBERTA, Joan, GIRARDIN, Daniel, et al. Fotografía. Crisis de historia. Edición a cargo de Joan Fontcuberta. Ediciones Actar. Barcelona. 2002.

ANSERMET, François, MAGISTRETTI, Pierre. A cada cual su cerebro. Plasticidad neuronal e inconsciente. [1a ed. A chacun son cerveau : Plasticité neuronale et inconscient. Éditions Jacob. 2004]. Editorial Katz. Buenos Aires. 2006.

ARANZUEQUE, Gabriel. Ontología de la distancia. Filosofías de la comunicación en la era telemática. Abada Editores. Madrid. 2010.

ARGULLOL, Rafael. La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico. Editorial Acantilado. Barcelona. 2006.

ARNALDO, Javier, CALVO SERRALLER, Francisco, CASTRILLO, Dolores, et. al. Immanuel Kant. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. I. [1a ed.]. Edición a cargo de Valeriano Bozal. La Balsa de la Medusa. Madrid 1996.

ARNHEIM, Rudolf. El pensamiento visual. [1a ed. Visual Thinking. University of California Press. 1969]. Editorial Paidós. Barcelona. 1986.

ARNHEIM, Rudolf. El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales. [1a ed. The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts. University of California Press. 1982/88]. Alianza Editorial. Madrid. 1993.

ARNHEIM, Rudolf. Nuevos ensayos sobre la psicología del arte. [1a ed. New Essays on the Psychology of Art. University of California Press. 1986]. Alianza Editorial. Madrid 1986.

AUMONT, Jaques. El ojo interminable. Cine y pintura. [1a ed. L'oeil interminable: cinéma et peinture. Librairie Séguier. 1989]. Editorial Paidós Ibérica. Barcelona. 1994.

AUMONT, Jaques. La imagen. [1a ed. L'image. Éditions Nathan. 1990]. Editorial Paidós. Barcelona. 1992.

AZNAR CASANOVA, José Antonio. Alternativas teóricas en percepción: raíces, orígenes y actualidad. Nau Llibres. Valencia 1991.

BAEZA, Pepe. Por una función crítica de la fotografía de prensa. [1a ed. Gustavo Gili. 2001]. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2007.

BALL, Philip. La invención del color. [1a ed. Bright Earth: The Invention of Colour. Penguin Book. 1972]. Turner Ediciones. Madrid. 2012.

BAQUÉ, Dominique. La fotografía plástica: un arte paradójico. [1a ed. La photographie plastique: Un art paradoxal. Éditions du Regard. 1998]. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2003.

BARTHES, Roland. La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía. [1a ed. La chambre claire. Gallimard. 1980]. Editorial Paidós Ibérica. Barcelona. 1999.

BARTHES, Roland. Le message photographique. . [1a ed.]. Sul Communications. Paris. 1961.

BARTHES, Roland. Mitologías. [1a ed. Mythologies. Éditions du seuil. 1957]. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires. 2003.

BATCHEN, Geoffrey. Arder en deseos. La concepción de la fotografía. [1a ed. Burning with Desire: The Conception of Photography. MIT Press. 1997]. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2004.

BAUDRILLARD, Jean. Cultura y Simulacro. [1a ed.]. Editorial Kairós. Barcelona 1978.

BAZIN, André. Ontologie de l'image photographique. [1a ed. Qu'est-ce que c'est le cinéma? 1945]. Vol. I. Editorial du Cerf. Paris. 1975.

BECHER, Bernd, BECHER, Hilla. Conversación con fotógrafos. Edición La Fábrica y Fundación Telefónica. Madrid 2005.

BECHER, Bernd und Hilla. Industrial facades. MIT Press. Cambridge and London. 1995.

BELTING, Hans. Bild-Anthropologie. [1a ed. 2001]. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn. 2002.

BENJAMIN, Walter. Obras. Libro I/Vol. 2. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica; Charles Baudelaire. Un lírico en la época del autocapitalismo; Sobre el concepto de la historia. [1a ed. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Charles

Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zeitschrift für Sozialforschung. 1936]. Abada Editores. Madrid. 2008.

BENJAMIN, Walter. Sobre la fotografía. Editorial Pre-Textos. Valencia. 2004.

BENNETT, Terry. Early Japanese Images. [1a ed.]. Charles E. Tuttle. Vermont. 1996.

BERGER, John, MOHR, Jean. Otra manera de contar. [1a ed. Another way of telling. Pantheon Books. 1982]. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2007.

BIPPUS, Elke, BLOM, INA, Franz, ERICH, Gade, Rune et al. Fresh Widow. The Window in Art since Matisse and Duchamp. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf. 2012.

BLAXTER, Loraine, HUGHES, Christina, TIGHT, Malcom. Cómo se hace una investigación. [1a ed. How to Research. Open University Press. 1996]. Editorial Gedisa Mexicana S.A. México. 2004.

BLUNCK, Lars. Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration. Transcript Verlag. Bielefeld. 2010.

BOURDIEU, Pierre. Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. [1a ed. Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie. Éditions de Minuit. 1965]. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2003

BRUNER, Jerome Seymour. Desarrollo cognitivo y educación. [1a ed. Processes of Cognitive Growth. American Educational Research Association. 1966]. Morata. Madrid. 1988.

BURCH, Noël. El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico. [1a ed. La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique. Nathan. 1991]. Ediciones Cátedra. Madrid. 1999.

BURKE, Edmund. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello. [1a ed. A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. 1757]. Editorial Tecnos, S.A. Madrid. 1997.

CALBET, Javier, CASTELO, Luis. La fotografía. Acento Editorial. Madrid. 1997.

CALLE, Sophie, AUSTER, Paul. Gotham Handbook: New Cork, mode d'emploi. Actes Sud. París. 1998.

CARTIER-BRESSON, Anne, PLOYE, Françoise. L'objet photographique. Une invention permanente. [1a ed.]. Actes Sud. Paris. 2012.

CASTELLANOS, Paloma. Diccionario histórico de la fotografía. Ediciones Istmo. Madrid. 1999.

CASTELLS, Manuel. La Galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad. Areté. Madrid. 2001.

CARRILLO MEDRANO, Patricia, et al. Fotografía: Manual de procesos alternativos. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2007.

CESCO, Ciapanna. Sistema Reflex Moderna Tecnica Fotografica. Editorial Progresso fotografico. Milán. 1960.

CHAVANIS, André .Histoire de la guérison d'un aveugle-né (observation du Dr. Moreau). Ann. Oculist, 149. Paris. 1912

CHEVRIER, Jean-François. La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación. Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2007.

CHIAPPE, Doménico, coordinador. W. Eugene Smith. Más real que la realidad. La Fábrica. Madrid. 2008.

CLARK, Marga. Impresiones fotográficas: El universo actual de la representación. [1a ed.]. Instituto de Estética y Teoría de las Artes. Madrid. 1991.

CLERC, L.P. SPENCER, D.A. Fotografía: Teoría y práctica. [1a ed. Photography: Theory and Practice. Focal Press. 1973]. Ediciones Omega. Barcelona. 1975.

COOTE, Jack. *The Illustrated History of Colour Photography*. Fountain Press Ltd. United Kingdom. 1993.

COSTA, Joan. *La fotografía: entre sumisión y subversión*. [1a ed.]. Editorial Trillas, S.A. México. 1991.

COSTA, Joan. *La fotografía creativa*. [2a ed.]. Editorial Trillas. México. 2008.

CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. [1a ed. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. The MIT Press. 1990]. Cendeac. Murcia. 2008.

CRIMP, Douglas. *La actividad fotográfica de la posmodernidad. En Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. [1a ed. *The photographicactivity of Postmodernism*. 1980]. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2004.

DABROWSKI, Magdalena. *Kandinsky Composiciones. La creación de un nuevo reino espiritual. En Kandinsky. La disolución de la forma 1900-1920*. Fundació Caixa Catalunya. Barcelona 2003.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. [1a ed. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press. 1996]. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona. 1999.

DEBRAY, Regis. Vida y muerte de la imagen. Historia de la imagen en occidente. [1a ed. Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en occident. Éditions Gallimard. 1994]. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona. 1994.

DEMBER, William Norton, WARM, Joel, S. Psicología de la percepción. Alianza Psicología. Madrid. 1990.

DERRIDA, Jaques. Memoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines. [1a ed. 1990]. Reunion Des Musees Nationaux, Paris, 1990.

DERY, Mark. Velocidad de escape: La cibercultura en el final de siglo. [1a ed. Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century. Grove Press. 1996]. Ediciones Siruela, S.A. Madrid. 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte. [1a ed. Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art. Éditions de Minuit. 1990]. Colección Ad. Litteram. Murcia. 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto. [1a ed. Images malgré tout. Éditions de Minuit. 2004]. Editorial Paidós. Barcelona. 2004.

DOISNEAU, Robert. A l'imparfait de l'objectif. Souvenirs et portraits. Actes Sud. Paris. 1995.

DOMINGUEZ PERELA, Enrique. Conducta Estética y Sistema Cultural: Introducción a la Psicología del Arte. Editorial Complutense Madrid. 1993.

DONDIS, D. A. La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual. [1a ed. A primer of visual literacy. MIT Press. 1973]. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2000.

DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción. [1a ed. L' Acte photographique. Éditions Labor. 1983]. Editorial Paidós. Barcelona. 1999.

DURAN, Regis. El tiempo de la imagen: Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas. [1a ed. Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques. La Différence. 1995]. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca. 1999.

ECO, Humberto. Historia de la belleza. [1a ed. Storia della Belleza. Mondadori. 2004]. Editorial Lumen, S.A. Barcelona. 2004.

ESTEVE DE QUESADA, Albert. Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes. Edición Alfons el Magnànim. Valencia. 2001.

FERNÁNDEZ-TRESPALACIOS, L. Atención y percepción: Tratado de psicología. [1a ed.]. Editorial Alambra. Madrid. 1992.

FERRARIS, Maurizio. Manifiesto del Nuevo Realismo. [1a ed. Manifesto del nuovo realismo. Roma-Bari: Laterza. 2012]. Biblioteca Nueva. Madrid. 2013.

FLUSSER, Vilém. Hacia una filosofía de la fotografía. [1a ed. Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography. 1983]. Editorial Trillas, S.A. México. 1990.

FONTCUBERTA, Joan. La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía. Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2010.

FONTCUBERTA, Joan. Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio. [1a ed.]. Editorial Mestizo. Murcia. 1998.

FORGUS, R., MELAMED, L. E. Perception: a cognitive stage approach. [2a ed.]. McGraw Hill. Nueva York. 1976. Traducción al castellano. Percepción: estudio del desarrollo cognoscitivo. Editorial Trillas. México. 1989.

FORGUS, R., MELAMED, L.E. Perception: a Cognitive Stage Approach. [2a ed.]. McGraw Hill. Nueva York. 1976. Trad. cast. Percepción: estudio del desarrollo cognoscitivo. Trillas. México. 1989.

FOUCAULT, Michel. La antropología del saber. [1a ed. L'Archéologie du savoir. Gallimard. 1969 Buenos Aires]. Siglo Veintiuno Editores Argentina, S.A., 2004.

FRIED, Michael. El Punctum de Roland Barthes. CENDEAC. Murcia. 2008.

FURIO, Vicenç. Ideas y formas en la representación pictórica. [1a ed. 1991]. Edicions de la Universidad de Barcelona. Barcelona. 2010.

GEIMER, Peter. Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Technologie und Kunst. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 2002.

GEIMER, Peter. Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen. Philo Fine Arts Verlag. Hamburg. 2010.

GERNSHEIM, Helmut. A Concise History of Photography. [1a ed. 1965]. Dover Publications. [3a ed. Revised Edition]. New York. 1986.

GERVEREAU, Laurent. Voir, comprendre, analyser les images. La Découverte. Paris. 2000.

GIBSON, James J. La percepción el mundo visual. [1a ed. The Perception of the Visual World. Houghton Mifflin. 1950]. Editorial Infinito. Buenos Aires. 1974.

GIEBELHAUSEN, Heinz. Neue Deutsche Biographie (NDB): Barnack Oskar. Band 1, Duncker & Humblot. Berlin 1953.

GINARTE ARIAS, Yurelis. La neuroplasticidad como base biológica de la rehabilitación cognitiva. Geroinfo. Vol. 2. No. 1. 31-38. La Habana. 2007.

GOMBRICH, Ernst. H. Arte e illusion. [1a ed. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Phaidon. 1960]. Phaidon Press. Londres. 2008.

GOMBRICH, Ernst. H. Arte, percepción y realidad. [1a ed. Art, Perception, and Reality. The Johns Hopkins University Press. 1972]. Paidós Comunicación. Barcelona. 2007

GOMBRICH, Ernst. H. Norma y forma. [1a ed. Norm and Form; Studies in the Art of the Renaissance. Phaidon. 1967]. Alianza Universidad. Madrid. 1984

GRUPE μ. Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen. [1a ed. Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image. Éditions Le Seuil. 1992]. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. 1993.

GUERRA DE LA VEGA, Ramón. Historia de la fotografía. Tomo 2: II República y Guerra Civil (1931-1939). Street Art Collection. Madrid. 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs. Gumbrecht, H. U. & Pfeiffer, K. L. Stil.

Geschichten und Funktionen eines kunstwissenschaftlichen Diskurses. Frankfurt am Main. 1986

GUSTAVSON, Todd. 500 Cameras. 170 Years of Photographic Innovation. [1a ed.]. Editorial Sterling Publishing Co. New York. 2011.

HAUSKELLER, Michael. Was ist Kunst? Positionen de Ästhetik von Platon bis Danto. [1a ed. Frankfurter Rindschau 1997]. Beck'sche Reihe. München. 1999.

HELMHOLTZ, Hermann. Gesammelte Schriften: Band III/ 1 Handbuch der Physiologischen Optik. Reprint. Erster Band. Hildesheim Olms Verlag. Hildesheim. 2003.

HOGG, J. Y otros autores. Psicología y artes visuales. [1a ed.]. Gustavo Gili. Barcelona. 1975.

HOLMES, Edward. An Age of Cameras. [1a ed. 1974]. Fountain Press. Watford. 1978.

HUBEL, David, H. Ojo, cerebro y visión. [1a ed. Eye, Brain, and Vision. Henry Holt and Company, 1995]. Editorial Editum. Murcia. 2000.

JANNETH, Clara. Compilación realizada por MARTÍNEZ, Santos. Análisis audiovisual y publicitario actuales. Editorial Visión Libros. 2014.

JENKINS, Henry, FORD, Sam, GREEN, Joshua. Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture. University Press. New York. 2013.

JENKINS, Henry. Convergence Culture Where Old and New Media Collide. New York University Press. New York. 2006.

JOLY, Martine . L'image et son interpretation. [1a ed.]. Éditions Nathan. Paris. 2002.

JOLY, Martine. La imagen fija. [1a ed. L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe. Éditions Nathan. Paris. 1994]. Editorial La Marca. Buenos Aires. 1999.

JONAS, Justus, STREIT, Martin, SACHSSE, Rolf. Lichtkammer. Kehrer Verlag. Heidelberg. 2014.

KANDISNKY, W. Punto línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. [1a ed. Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Verlag Albert Langen. 1926]. Editorial Paidós. Barcelona. 1996.

KANIZSA, Gaetano. Gramática de la visión: Percepción y pensamiento. [1a ed. Grammatica del vedere. Saggi su percezione e Gestalt. Il Mulino. 1997]. Editorial Paidós. Barcelona. 1987.

KAPLAN, B. A. Developmental psychology: historical and philosophical learning. Elrbaum Hillsdale. New Jersey. 1983.

KATZ, David. Psicología de la forma. [1a ed. Gestaltpsychologie. Benno Schwabe & Co. 1944. 1a ed. Español Espasa Calpe. Monografías de psicología normal y patológica. 1945]. Espasa Calpe. 1967.

KEMP, Martin. The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat. [1a ed. 1990]. Yale University Press. 1992.

KEMP, Wolfgang, AMELUNXEN, Hubert. Theorie der Fotografie Band I-IV 1839-1995: Komplet in einem Band. Schirmer Mosel. München. 2014.

KEPES, Gyorgy. El lenguaje de la visión. [1a ed. Language of Vision. Paul Theobald. 1944]. Editorial Infinito. Buenos Aires. 1976.

KOFFKA, Kurt. Principios de psicología de la forma. [1a ed. Principles of Gestalt Psychology. Lund Humphries fka, K. 1935]. Editorial Paidós. Barcelona. 1973.

KOSCHATZKY, Walter. Die Kunst der Photografie: Technik, Geschichte, Meisterwerke.. Deutscher Taschenbuch Verlag. München. 1987.

KOSSOY, Boris. Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica. [1a ed. Os Tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo. Atelier Editorial. 2007]. Ediciones Cátedra. Madrid. 2014.

KRAUSS, Rosalind E. El inconsciente óptico. [1a ed. The Optical Unconscious. MIT. 1993]. Editorial Tecnos. Madrid. 1997.

LACZNY, Joachim. Perzeption und Rezeption: Wahrnehmung und Deutung im Mittelalter und in der Moderne. V&R Unipress GmbH. 2014.

LANGFORD, Michael. La fotografía paso a paso. [1a ed. The Step-By-Step Guide to Photography. Ebury Press. 1978]. Editorial Tursen-Hermann Blume. Madrid. 1990.

LEADER, Darian. Ce que l'art nous empêche de voir. Éditions Payot & Rivages. Paris. 2011.

LEDO, Margarita: Documentalismo fotográfico: Éxodos e identidad. Cátedra. Madrid. 1998.

LEDOUX, J. E. The Emotional Brain. Simon & Shuster. New York. 1996.

LETHEN, Helmut. Der Schatten des Fotografen: Bilder und ihre Wirklichkeit. [1a ed.]. Verlag Rowohlt. Berlin. 2014.

LINDSAY, P.H., NORMAN, D.A. [1a ed. Human Information Processing. Academic Press. New York. 1977]. Introducción a la Psicología cognitiva. Tecnos. Madrid. 1986.

LIVIO, Mario. La Proporción Áurea. La historia de phi, el número más sorprendente del mundo. [1a ed. The Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number. Broadway Books 2002]. Editorial Ariel S. A. Barcelona. 2009.

LURIA, A. R. Sensación y percepción. [1a ed. Oshchuschenia i vospriatie. Ediciones de la Universidad de Moscú. 1975]. Editorial Fontanella. Barcelona. 1978.

LURY, Celia. *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*. Routledge. Oxon. 1998.

MARZAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. [1a ed. 2007]. Ediciones Cátedra. Madrid. 2010.

MARGALEF, Jose B. *Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales*. [1a ed.]. Editorial Anthropos. Barcelona. 1987.

MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. [1a ed. Éditions du Seuil. 1995]. Stanford University Press. Stanford. 1999.

MATISSE, Henri. *Ecrits et propos sur l'Art*. Hermann. París. 1972. (edición española) *Reflexiones sobre arte*. Ediciones Emecé. Buenos Aires. 1977.

MAYER-GÜRR, Dieter. *Fotografie und Geschichte: Timm Starl zum 60. Geburtstag*. Jonas Verlag. Marburg. 2000.

METZ, Cristian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine* [1a ed. *Le significant imaginaire*. Christian Bourgeois editeur. 1977]. Paidós. Barcelona. 2001.

MINSKY, M., PAPERT, S. *Perceptrons: An introduction to computational geometry*. [1a ed. 1969]. MIT Press. Cambridge. 1988.

MITCHEL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. [1a ed]. The University of Chicago Press. 1994.

MORA, Francisco. *Cómo funciona el cerebro*. [1a ed 2002]. Alianza Editorial. Madrid. 2005.

MORA, Francisco. *Neurocultura: una cultura basada en el cerebro*. [1a ed]. Alianza Editorial. Madrid. 2007.

MORGADO BERNAL, Ignacio. *Cómo percibimos el mundo: Una exploración de la mente y los sentidos*. Editorial Ariel. Barcelona. 2012.

NEITZ, J., JACOBS, G. H. *Polymorfism in normal human color vision and its mechanism*. Vision Res. 1990.

NEWHALL, Beaumont *Historia de la fotografía*. [1a ed. *The History of Photography from 1839 to the Present*. Museum of Modern Art. 1937]. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2002.

OLMEDA, Fernando. *Gerda Taro. Fotógrafa de guerra. El periodismo como testigo de la historia*. Debate. Barcelona. 2007.

OSTERTAG, Karen. *Die Fotokomposition. Creativ Fotografieren*. [1a ed.]. Laterna magica. München. 1982.

PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*. [1a ed. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City. 1957]. Alianza Editorial. Madrid 1995.

PANOFSKY, Erwin. Estudios sobre iconología. [1a ed. Studies in Iconology. Oxford. 1939]. Editorial Alianza. Madrid. 2005.

PAZ, Octavio. Sombra de obras: arte y cultura. [1a ed. 1983]. Seix Barral. Barcelona. 1996

PICAZO, Gloria, RIBALTA, Jorge. Indiferencia y singularidad. Gustavo Gili. Barcelona. 2003.

PIERCE, Charles. S. La lógica considerada como semiótica. [1a ed. Carnegie Institution. 1902]. Biblioteca Nueva. Madrid. 2007

PIRENNE, M. H. Óptica, perspectiva, visión en la pintura, arquitectura y fotografía. [1a ed. Cambridge University Press. 1970]. Editorial Victor Lerí. Buenos Aires. 1974.

POCH, OLIVÉ, M.L. Neurobiología del desarrollo temprano. Contextos educativos. 4. La Habana. 2001.

POCHAT, Götz. Historia de la estética y la teoría del arte. [1a ed. Geschichte der Asthetik und Kunsttheorie. DuMont. 1986]. Editorial Akal. Madrid. 2008.

PORTER, Tom. How architects visualize. [1a ed.]. Studio Vista. London. 1979.

RAMONET, Ignacio. Internet, el mundo que llega: los nuevos caminos de la comunicación. [1a ed.]. Alianza Editorial. Madrid. 1998.

REYNOLDS, Clyde. Las cámaras fotográficas. Editorial Omega. Barcelona. 1979.

RHEINGOLD, H. Tools for thought: the history and future of mind-expanding technology. [1a ed. 1995]. The MIT Press. Cambridge. 2000.

RIBALTA, Jorge (coord.). Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2004.

RIBALTA, Jorge, PICAZO, Gloria. Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo. [1a ed. Ed. MACBA. 1997]. Gustavo Gili. Barcelona. 2003.

RICHTIN, Fred. After photography. W W Norton & Co Inc. New York. 2009.

RIMMELE, M., STIEGLER, B. Visuelle Kulturen. Visual Culture zur Einführung. Junius Hamburg Verlag. 2012.

ROUILLÉ, André. La photographie en France. Textes et controverses: une anthologie, 1816-1871. [1a ed.]. Macula. Paris. 1989.

RUBIO MARCO, Salvador. Como si lo estuviera viendo. (El recuerdo en imágenes). [1a ed.]. Editorial Antonio Machado. Madrid. 2010.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. Belleza del otro mundo. Apuntes sobre algunas poéticas del inmovilismo. Editado por el CENDEAC. Murcia. 2005.

RYAN, Cornelius. El día más largo. [1a ed. The Longest Day. Fawcett Publication. 1959]. Inédita Editores. Madrid, 2004.

SACHSSE, Rolf. Fotografie: vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation. Deubner. Köln. 2003.

SACHS-HOMBACH, Klaus. Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie. La fotografía entre visión e imagen, en Valérie Picaudé y Philippe Arbaizar (eds.). La confusión de los géneros en fotografía. [1a ed. La Confusion des genres en photographie. Bibliothèque Nationale De France. 2001]. Gustavo Gili. Barcelona. 2004

SCHAEFFER, Jean-Marie. La imagen precaria: Del dispositivo fotográfico. [1a ed. L'image précaire. Le Seuil. 1987]. Ediciones Cátedra. Madrid. 1990.

SCHIFFMAN, H., R. Sensación y percepción: un enfoque integrador. [1a ed.]. Manual Moderno Editorial. México. 2005.

SCHMOLL, J. A. gen. EISENWERTH. Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei. Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts,

volume VI in the series Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. L. Grote ed. München. 1970.

SCHNELLE-SCHNEYDER, Marlene. Sehen und Photographieren. Von der Ästhetik zum Bild. [1a ed.]. Springer Verlag. Berlin. 2003.

SCHWARZ, Heinrich. Techniken des Sehens: vor und nach der Fotografie. Ausgewählte Schriften 1929-1966. Herausgegeben und kommentiert von WAGNER, Anselm. [1a ed.]. Fotohof Edition. Salzburg. 2006.

SCHWARZ, Heinrich. Arte e fotografia. Precursori e influenze. [1a ed. Art And Photography: Forerunners And Influences. Selected Essays. University of Chicago Press. 1987]. Bollati Boringhieri Torino. 1992.

SEBEOK, Thomas, A. Signos: una introducción a la semiótica. [1a ed. Signs: An Introduction to Semiotics. Indiana University Press. 1984]. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona. 1996.

SEDLMAYR, Hans. El arte descentrado. [1a ed. Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Otto Müller Verlag. 1948]. Editorial Labor. Barcelona. 1959.

SEKULER, R. BLAKE, R. Percepción. [1a ed. Visual Perception. Knopf New York. 1985]. Editorial Mc. Graw-Hill. Madrid. 1994.

SHORT, Maria. Contexto y narración en fotografía. [1a ed. Context and Narrative. AVA Publishing. 2011]. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2013.

SONTAG, Susan. Sobre la fotografía. [1a ed. Series of essays in the New York Review of Books between 1973 and 1977. Farrar, Straus and Giroux. 1977]. Editorial Edhasa. Barcelona. 1996.

SOUGEZ, M.L., PÉREZ GALLARDO, H. Diccionario de historia de la fotografía. Ediciones Cátedra. Madrid. 2003.

SOULAGES, François. Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen. [1a ed. Esthétique de la photographie. Nathan. 1998]. La Marca. Buenos Aires. 2005.

STIEGLER, Bernd. Texte zur Theorie der Fotografie. Verlag Reclam. Stuttgart. 2010.

SULZER, Johann Georg. Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Lexikon der Künster und der Ästhetik. Leipzig, Bd. Bibliothek. Berlin. 2004.

SZARKOWSKI, John. El ojo del fotógrafo. [1a ed. The Photographer's Eye: A Way of Seeing. Museum of Modern Art. 1966]. La Fábrica. Madrid. 2011.

TAUSK, Meter. Historia de la fotografía en el siglo XX. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

THIBODEAU, G.A. PATTON K.T. Anatomía y fisiología. [1a ed. Anatomy & Physiology. Mosby-Year Book. 1996]. 6º Edición. Editorial Elsevier. Madrid. 2007.

TORTORA, G.J. DERRICKSON, B. Principios de anatomía y fisiología. 13ª Edición . Editorial Médica Panamericana. Buenos Aires. 2013.

TUSQUETS BLANCA, Oscar. Dios lo ve. Editorial Anagrama. Barcelona. 2000.

URTUBIA VICARIO, César. Neurobiología de la vision. Edicions Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona. 1997.

VAN DIJCK, José. The culture of connectivity. A Critical History of Social Media. Edit. Oxford University Press. New York. 2013.

VILLACAÑAS BERLANGA, JOSÉ LUIS. La filosofía del s. XIX. Volumen 23 de Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. Editorial Trotta, S.A., Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 2001.

VILLAFANE, Justo. Introducción a la teoría de la imagen. [1a ed. 2006]. Ediciones Pirámide. Madrid. 2009.

VILLAIN, Dominique. El encuadre cinematográfico. [1a ed. L'Oeil à la caméra: Le Cadrage au cinéma. Cahiers du cinema. 1984]. Editorial Paidós Ibérica. Barcelona. 1997.

VOLPE, Galvano della. Schizzo di una storia del gusto. [1a ed.]. Riuniti. Roma. 1971.

VVAA. Diccionario de la lengua española. Madrid Espasa Calpe. 1997.

VVAA. Diccionario esencial Santillana de la lengua española. Santillana. Madrid. 1994.

VV.AA. Enciclopedia focal de Fotografía. Barcelona. Editorial Omega. Barcelona. 1960.

WAJCMAN, G. Fenêtre: Chroniques du regard et de l'intime. Verdier. París. 2004.

WALDENFELS, Bernhard. Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 2004.

WEBER, Ernst A. Sehen, Gestalten und Fotografieren. Birkhäuser Verlag. Switzerland. 1990.

WERTHEIMER, M. El pensamiento productivo. [1a ed. Productive thinking. Harper. 1945]. Editorial Paidós Ibérica. Barcelona. 1991.

WERTHEIMER, M. Principios de organización perceptual. [1a ed. A source book of Gestalt psychology. Routledge & Kegan Paul. Original work published 1922]. Ediciones Tres. Buenos Aires. 1960.

WHEWELL, William. History of the inductive sciences. Appleton, 1988. Procedencia del original. Universidad de Harvard. 1866.

WILLIAMS ILLTYD, Trevor. Historia de la tecnología. [1a ed. A history of technology. Clarendon Press. 1958]. Siglo XXI de España Editores. Madrid. 1990.

WIEGAND, Wilfried. Die Wahrheit der Fotografie: Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. S. Fischer Verlag. Frankfurt. 1981.

WIESING, Lambert. Sehen lassen: Die Praxis des Zeigens. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 2013.

WIESING, Lambert. Artificielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 2005.

WILLIAMS, Trevor I. A short history of twentieth-century technology c. 1900 - c. 1950. Oxford University Press. Oxford. 1982.

WOLF, Herta. Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografi-schen Zeitalters. Band 1. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 2004.

YARBUS, A. L. Eye movements and vision. [1a ed.]. Plenum Press. Nueva York. 1967.

YOON, D., NARAYANAN, N. H. Mental imagery in problem solving: An eye tracking study. Proceedings of the Eye Tracking Research and Applications Symposium. ACM Press. Nueva York. 2004.

ZAMORA ÁGUILA, Fernando. Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación. [1a ed.]. Editorial Universidad Nacional Autónoma de México. Colección Espiral. México. 2007.

ZEKI, Semir. A vision of the brain. Blackwell Scientific. Oxford. 1993

ZEKI, Semir. Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro . [1a ed. Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain. Oxford University Press. 1999]. Antonio Machado Libros S.A. Madrid. 2005.

ZUNZUNEGUI, Santos. Mirar la imagen. [1a ed.]. Universidad del País Vasco. Bilbao. 1984.

ZUNZUNEGUI, Santos. Pensar la imagen. [1a ed. 1989]. Cátedra. Madrid. 2007.

ZUZUNAGA, Mariano. El territorio de la fotografía: la fotografía revisitada. [1a ed.]. Actar Editorial. Barcelona. 1996.

REVISTAS Y ARTICULOS ACADEMICOS

ANDREASEN, N.C., O'LEARY, D. S., ARNDT, S., CIZADLO, T., HURTIG, R., REZAI, K., WATKINS, G. L., PONTO, L. B., HICHWA, R. D. Neural substrates of facial recognition. *The Journal of neuropsychiatry and clinical neurosciences*. 8(2):139-146. 1996.

BIEDERMAN, Irving. Visual Object Recognition. In: Kosslyn, S. F. & Osherson, D. N. (Hg.): *An Invitation to Cognitive Science*, Vol. 2, Visual Cognition. Cambridge MA: MIT, S. 121-165. 1995.

BRUCE, Vicki, YOUNG, Andy. Understanding face recognition. *British Journal of Psychology*. 77, 305—327. 1986.

BUCHWALD J. S. Comparison of plasticity in sensory and cognitive processing system. *Clinical Perinatology*. 17, 57-66. 1990.

FELICI, Javier Marzal. La muerte de la fotografía. *Revista de occidente*, 2008, no 328-331, p. 67.

FELICI, Javier MARZAL. La représentation photographique comme manipulation du réel. La crise d'identité de la photographie à l'ère numérique. *Image et manipulation: actes du 6e congrès international du GRIMH, lyon, 20-21-22 novembre 2008: hommage à Roman Gubern*, 2009, no 6, p. 109.

MACINNES, J., PÉREZ DÍAZ, J. The reproductive revolution. *The Sociological Review*. Blackwell Publishing. *The Sociological Review* 57 (2): 262-284. 2009.

MAIER, Margit. Mehr als nur ein Augenblick. Zu Walter Benjamins “Die kleine Geschichte der Photographie”. Hauptseminar: Walter Benjamin. PDF und Kindle Edition. 2004.

SAID, Carolyn. DYCAM Model 1: The first portable Digital Still Camera. *MacWeek*, vol. 4, No. 35. 1990.

TESIS DOCTORALES

ÁLVAREZ, Pablo (2014) La fotografía científica y su reinterpretación en una aproximación al mundo del arte. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

BLANCO, Rafael. (2009) El pensamiento lógico desde la perspectiva de las neurociencias cognitivas. [Tesis Doctoral]. Universidad de Oviedo

BURGÉS, María Pilar (2010) Estudio del trayecto recorrido por el creador plástico desde el proyecto intencional hasta la obra realizada: condiciones psicológicas y sociales. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

CAEROLS, Raquel (2010) La transformación de la mirada y la creatividad a partir de las innovaciones técnicas y tecnológicas: vanguardias históricas y contemporaneidad. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

PEREA, Joaquín. (1986). Un modelo de la comunicación fotográfica. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

PRIETO, Alberto (2009) Imagen fotográfica y textualidad. La obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle. [Tesis Doctoral]. Universidad Pompeu Fabra

RIBEIRO, Angela (2013) *Mirar sin ver: una mirada de cerca a las relaciones entre la fotografía y la ceguera*. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

RODRÍGUEZ, Eduardo (2001) *La realidad fragmentada : una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

SAINZA, Bárbara (2013) *La creación, la producción, los procesos y las prácticas artísticas contemporáneas*. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

RECURSOS INFORMÁTICOS

WEB

http://camaracoleccion.es/Historia_Leica.html
<http://blog.disefoto.es/wordpress/se-cumplen-100-anos-del-formato-de-35-mm/>
www.camaracoleccion.es/Historia_camaras.html
<http://revolucion-industrial.es.tl/Fotograf%EDa.htm>
www.ojocientifico.com/3837/grandes-inventos-la-camara-fotografica
www.monografias.com/trabajos69/historia-fotografia/historia-fotografia.shtml
www.moebius-bcn.com/?p=836
www.oscarenfotos.com/
www.camarassinfronteras.com/historia/kodak/kodak.html
www.silverfast.com/newsletter/201111-kodachrome/es.html?tl-si=&sig=d41d8cd98f00b204e9800998ecf8427e&first_name=&last_name=
www.muycomputer.com/2009/10/11/actualidadespecialesla-historia-de-los-moviles_we9erk2xxdao6-e5hnaojoi5et17v4lu1s8u514ixxz9n-np7jq6ku7adhkrqzzt
http://oscarenfotos.com/2013/09/14/la-fotografia-como-fenomeno-de-masas/#_edn28
www.datateca.unad.edu.co/contenidos/401117/401117/16_historia_de_las_cmaras_digitales.html
http://historiccamera.com/cgi-bin/librarium2/pm.cgi?action=app_display&app=datasheet&app_id=1817&

www.web.archive.org/web/20120510125716/http://bcl.psy.ox.ac.uk/www.ub.edu/pa1/
www.fundacionbelen.org/base-datos/plasticidad-cerebro/
www.psicologia-online.com/ebooks/general/corteza_cerebral.htm
<http://ocw.unican.es/ciencias-de-la-salud/fisiologia-humana-2011-g367/material-de-clase/bloque-tematico-6.-fisiologia-del-sistema-nervioso/tema-2.-funciones-sensoriales-sistema/tema-2.-funciones-sensoriales-sistema>
www.eyetracking.com
www.liv.ac.uk/~pcknox/teaching/Eymovs/emeth.htm
www.neurowikia.es/content/bases-neurobiologicas-de-las-emociones
www.uninet.edu/neurocon/congreso-1/conferencias/neuropsicologia-2-2.html
www.thebeautifulbrain.com/2014/09/neuroaesthetics-the-gathering/
www.academia.edu/8111424/Creaci%C3%B3n_e_intenci%C3%B3n_artey_gesto
www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Komposition
www.eumed.net/libros-gratis/2009c/590/Historia%20del%20posicionamiento%20teorico%20frente%20a%20la%20fotografia.htm

REVISTAS Y ARTÍCULOS

www.eumed.net/rev/cccss/14/nso.html
www.revista-apunts.com/es/hemeroteca?article=209
<https://riunet.upv.es/handle/10251/14849> [23. 11. 2014]
www.revistalaboratorio.cl/2013/12/breve-historia-de-la-ventana/

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num3/>
<http://ojs.upv.es/index.php/EGA/article/view/883/945>
<http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/47288>
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4736986>
[http://scielo.isciii.es/scielo.php?pid=S1137-66272009000600002&scri
pt=sci_arttext](http://scielo.isciii.es/scielo.php?pid=S1137-66272009000600002&script=sci_arttext)
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num4/index.htm>
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num3/huertas.htm>
[www.imbiomed.com.mx/1/1/articulos.php?method=showDetail&id_ar
ticulo=10593&id_seccion=361&id_ejemplar=1096&id_revista=20](http://www.imbiomed.com.mx/1/1/articulos.php?method=showDetail&id_articulo=10593&id_seccion=361&id_ejemplar=1096&id_revista=20)
[http://new.medigraphic.com/cgi-bin/resumen.cgi?IDRE-
VISTA=55&IDARTICULO=9322&IDPUBLICACION=1025](http://new.medigraphic.com/cgi-bin/resumen.cgi?IDRE-VISTA=55&IDARTICULO=9322&IDPUBLICACION=1025)
www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/25791287
[www.comoves.unam.mx/numeros/articulo/171/la-belleza-esta-en-tu-
cerebro](http://www.comoves.unam.mx/numeros/articulo/171/la-belleza-esta-en-tu-cerebro)
[www.comoves.unam.mx/numeros/articulo/164/el-camino-a-las-percep-
ciones](http://www.comoves.unam.mx/numeros/articulo/164/el-camino-a-las-percepciones)
[www.revistadelibros.com/articulos/arte-abstracto-inteligencia-visu-
al-y-neurologia](http://www.revistadelibros.com/articulos/arte-abstracto-inteligencia-visual-y-neurologia)
[www.the-scientist.com/?articles.view/articleNo/39802/title/Neuroaes-
thetics/](http://www.the-scientist.com/?articles.view/articleNo/39802/title/Neuroaesthetics/)
www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/11520925?dopt=Abstract
www.opticsinfobase.org/josaa/home.cfm
www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0042698910003743

PDF

www.riat-serra.org/tgraf-4.pdf

<http://web2.mty.itesm.mx/temporal/confines/articulos16/Apuntesteoricos.pdf>

<http://interpol.uas.edu.mx/contenido/cegder/books/TelefonoCelular.pdf>

<http://web2.mty.itesm.mx/temporal/confines/articulos16/Apuntesteoricos.pdf>

http://ocw.upc.edu/sites/default/files/materials/168043/tema_4._procesos_cognitivos_basicos-5313.pdf

[www.lauragonzalez.com/TC/Gombrich, Ernst H - Arte e Ilusion - Estudio Sobre La Psicologia De La Representacion Pictorica.pdf](http://www.lauragonzalez.com/TC/Gombrich,_Ernst_H_-_Arte_e_Ilusion_-_Estudio_Sobre_La_Psicologia_De_La_Representacion_Pictorica.pdf)

http://cv.uoc.edu/~grc0_002790_web5/PID_00153738/web/main/materias/PID_00153737-2.pdf

www.medigraphic.com/pdfs/imss/im-2003/im031h.pdf

[https://upcommons.upc.edu/e-prints/bitstream/2117/655/1/Fisiologia de la Retina I.pdf](https://upcommons.upc.edu/e-prints/bitstream/2117/655/1/Fisiologia_de_la_Retina_I.pdf)

http://beatricedegelder.com/documents/TamDEGNRN2010_000.pdf

www.alexpoole.info/blog/wp-content/uploads/2010/02/Poole-Ball-EyeTracking.pdf

<http://scielo.isciii.es/pdf/asisna/v32s3/original2.pdf>

www.vislab.ucl.ac.uk/pdf/Daedalus.pdf

www.pnas.org/content/98/22/12340.full.pdf

www.neuroesthetics.org/pdf/sci1.pdf

http://artshim.com/2002_Shimamura-Muybridge.pdf

www.neuroesthetics.org/pdf/threecort.pdf

www.redalyc.org/pdf/356/35614571028.pdf

[www.fedicaria.org/miembros/fedAragon/0203/2 la fotografia.pdf](http://www.fedicaria.org/miembros/fedAragon/0203/2_la_fotografia.pdf)





AGRADECIMIENTOS

Realizar esta tesis ha sido un camino solitario en su proceso pero acompañado en su desarrollo. Está sustentada en el apoyo de varias Universidades: en primer lugar, la Universidad Complutense de Madrid, donde está inscrita. Die Universität der Künste de Berlín, la Universität de Saarlandes, por su acogida y, por último, la Hochschule für Gestaltung de Offenbach am Main y la Universidad de Turín, por su apoyo.

Sin embargo, para su elaboración he tenido que optar por el trabajo solitario, reclusándome estrictamente, casi a niveles monacales. Distanciándome de mi trabajo artístico, familia y amigos que han sabido comprender mi desapego con paciencia.

Esta tesis ha cambiado durante los años de su elaboración, mi vida, entrando y saliendo de ella, acomodándose a las circunstancias profesionales y vitales que iban aconteciendo. Me ha llevado a conocer a personas muy valiosas de las que he aprendido mucho, me ha acercado aun más a los verdaderos amigos que han estado ayudándome y apoyándome de manera asombrosa. Me ha hecho explorar mis capacidades y mis propios límites, en ocasiones, demasiado resistentes. Esta tesis no sólo ha supuesto un camino en el aprendizaje y conocimiento sobre el encuadre y el medio fotográfico, sino un recorrido por mis propias dinámicas internas. Ha sido también un acto de resistencia, alejándome durante dos años del poder creativo, en realidad, lo que me mantiene motivada cada día.

Todo este esfuerzo no hubiese visto sus frutos sin el apoyo y la ayuda de dos personas esenciales para este trabajo, Peter Krah y Alberto Humanes.

Han sido mi sustento, mis correctores, mis consultores, con paciencia y aun así con sus sugerencias llenas de inteligencia y compostura.

Mi director de tesis Joaquín Perea ha confiado en mi propuesta y desde su sabia conducta ha sabido proporcionarme sus conocimientos, su apoyo y su capacidad de análisis. Los que conocen a Joaquín Perea saben que decir esto es poder llegar a abarcar la profundidad de casi cualquier particularidad.

Quiero ofrecer igualmente mi agradecimiento a mi padre por su lectura y corrección, desde los inicios de esta investigación, de todos mis escritos con verdadera paciencia y erudición y a mi madre por su apoyo incondicional imperturbable y por ser mi ejemplo en la fortaleza ante la vida. Mi hermano Manuel y mi tía María Jesús no pueden quedarse fuera del núcleo familiar que me ha sabido motivar hasta el final.

Tengo el privilegio de contar con dos familias. Después de la acogida de mi familia alemana durante dos años de investigación, debo agradecer a esta tesis el haberme acercado más a ella: gracias Peter y Mary Krah por vuestra generosidad, paciencia y ayuda.

Quizá puede parecer extraño pero no quiero dejar de apuntar aquí la gratitud que siento hacia el lugar donde he elaborado la tesis. El paisaje de la región del Westerwald, los bosques, los campos y los caminos de Kircheib, me han motivado enteramente y me han dado una energía imprescindible para la realización de este trabajo.

Sin el apoyo desinteresado de los profesores extranjeros no hubiese sido posible la elaboración de este doctorado europeo. No ha sido tarea fácil debido a los desajustes estructurales de las diferentes Universidades. Me siento realmente agradecida por el reconocimiento y la ayuda prestada de los profesores Enrique Sobejano, Christian Janecke, Lars Blunk, Andrea Giaime Alonge, Amalia Barboza, Dirk Landt y por la generosidad de Danièle Perrier y Francisco Estevez.

Igualmente, la mención europea no hubiese sido posible sin las traducciones de Annette Weber y Robert Vernacchio a los que quedo muy agradecida por su trabajo.

En Alemania me he sentido arropada por una serie de personas a las que no puedo dejar de mencionar en estos agradecimientos. Gracias al gran artista y maestro Erwin Wortelkamp y a su inteligentísima esposa Ulla. A Ivana Mikešić, no sólo por el apoyo incondicional hacia mi obra, también por su valiosa amistad.

También debo dar las gracias a Borja Morgado por ser siempre fuente de consultas y a Davinia Velasco Reina por su eficacia y buen trabajo con el diseño de esta tesis.

Por último, no puedo dejar de mencionar a los artistas que tuve la suerte de entrevistar para esta investigación y que de manera generosa me abrieron sus estudios, sus casas pero sobre todo sus conocimientos. Gracias a Olivo Barbieri, Claudia Peill, Axel Hütte, Elger Esser, Lois Renner, Pilar Pequeño,

Manolo Laguillo, Alberto García-Alix, Luis Baylón, Luis Vioque y Joan Fontcuberta.







KANZEL



Kanzel #01





Kanzel #03



Kanzel #04



Kanzel #05



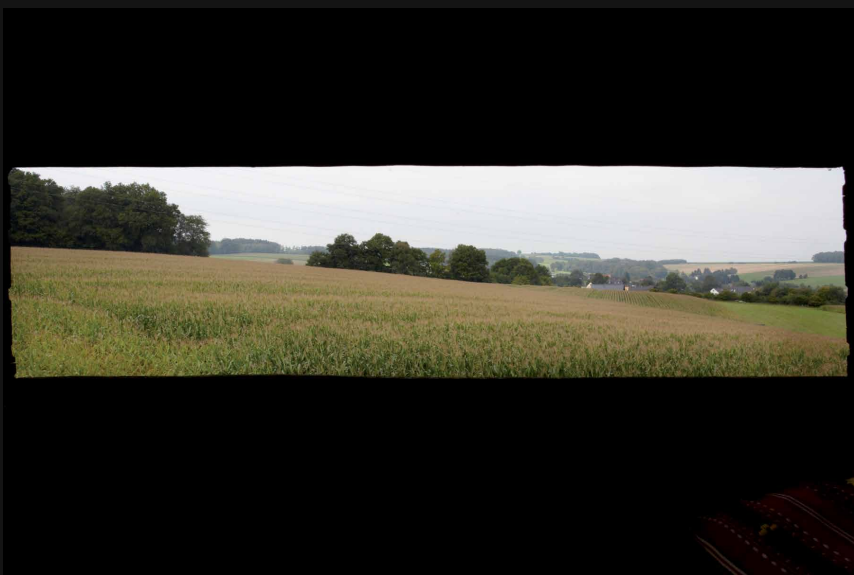


Kanzel #07



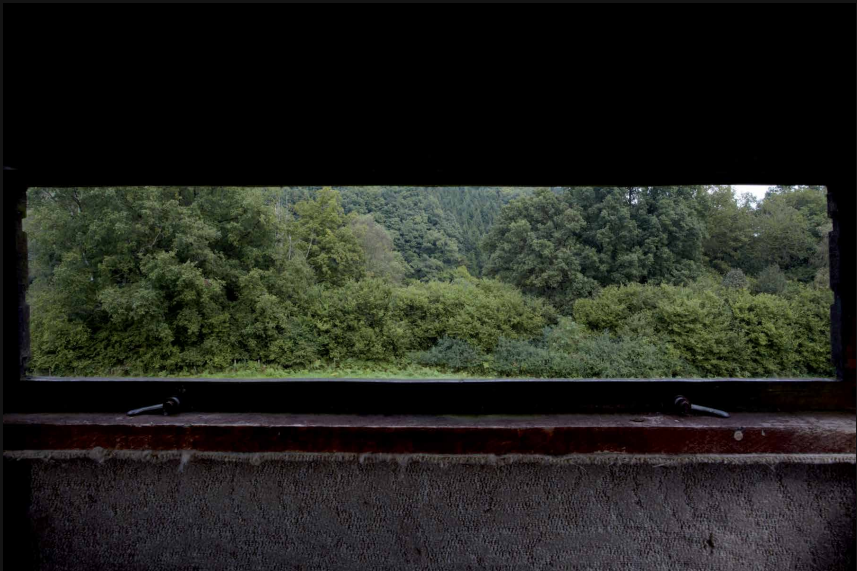
Kanzel #08







Kanzel #11



Kanzel #13



Kanzel #14





Kanzel #16



Kanzel #17



Kanzel #18







Kanzel #21

La ventana que da al jardín debe ser angosta (estrecha). Angustia es lo que oprime la garganta. La belleza es centrípeta. Toda belleza se concentra en un islote, en una entidad insular, atómica, que se disocia de la mirada que la contempla. Los que encuadran son hacedores de fronteras. Es hacer un lugar sagrado. La ventana, como el cuadro, hace un templo de un pedazo del mundo. La ventana hace el jardín como el cuadro intensifica la escena que aísla. Las formas que buscan el aislamiento en el cuadro provocan el retroceso interminable de quien, sin embargo, se aproxima lentamente, paso a paso, hacia ellas.

Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*.

El paisaje es un género, en la historia de la representación, que se circunscribe casi en la propia consecuencia de las sensaciones del ser humano ante la naturaleza que se encuentra ante sí. La representación del paisaje supone una determinada comprensión de la Naturaleza, asimiento de algo más grande, más profundo, más inabarcable. Es admitir que, por mucho que queramos transformarla, dominarla, incluso destruirla, nunca llegaremos a vencerla; antes que eso sucediera, desapareceríamos como seres. Es, un enfrentamiento, a veces dramático, otras, un deseo inabarcable que nos llena sólo con observarla en el más absoluto silencio. El paisaje no es un decorado que nos acompaña, sino un entorno superior a nuestra comprensión, porque en él podemos encontrar la Belleza, la Verdad, incluso muchos, han encontrado a Dios. De esta manera, podemos entender el paisaje como la clave visual en la que se contienen los elementos que articulan el mundo. Un mundo, por otra parte, lleno de incertidumbre, de misterios

pero creador de belleza también, una belleza que se nos escapa y que siempre nos empeñamos en querer atrapar, en encerrar.

El propio concepto de paraíso, creado por nuestra necesidad de comprensión de la belleza contenida en la naturaleza, conlleva, en la propia etimología más antigua de la palabra, la idea de cercano (*paerdís*), de un espacio natural, encerrado, contenido dentro unos límites.

Esta serie de fotografías, no puede sino que inscribirse en el género de paisaje. Laderas, bosques, valles inamovibles, estáticos, inmutables a la mirada. Sin embargo, lo que presento en estas imágenes es una búsqueda del paisaje desde el refugio, la observación de la naturaleza desde el escondite, una mirada recortada por el amparo de una estructura.

Kanzel (caseta de aguardo, en alemán), representa una serie de paisajes realizados desde el interior de estas casetas

construidas para la caza. La particularidad de estos paisajes radica, precisamente, en el lugar desde el que se observa. El escondite se convierte en ventana que encuadra esa naturaleza que se encuentra ante ella.

Para este proyecto se ha seguido un trabajo sistemático, recorriendo, una a una, todas las casetas de aguardo que se encuentran dentro del coto de caza de la localidad de Walterschen, en la región alemana de Westerwald. Principalmente es una zona rural de origen volcánico, compuesta por grandes bosques de abedules, robles, abetos, coníferas y amplias zonas destinadas a la agricultura y la ganadería. Los animales que se cazan en esa región suelen ser corzos, jabalíes, zorros, tejones y becasas.

Aunque en la serie se abarque el género del paisaje, se establece paralelamente, una relación directa sobre el tema del encuadre. Las casetas de aguardo se comparan con una *camera obscura* por cuyo orificio, la ventana, atraviesa el paisaje

que se encuentra ante ella. La ventana recorta la escena, como si fragmentara el paisaje, creando porciones rectangulares de la naturaleza. Sin embargo, en la imagen se constituye un doble encuadre, aquel establecido por la ventana y el obtenido por la cámara fotográfica.

Cada cual corresponde a un formato diferente. El de la cámara, al formato de 35mm, el de las ventanas, varía según el modelo de la caseta, acercándose o alejándose las dimensiones de ambos en cada imagen. De esta manera, en aquellas ventanas compuestas por una forma más panorámica, se evidencian unos márgenes negros que enmarcan al paisaje, correspondientes a la oscuridad del interior de la caseta, otras, cuyo tamaño se ajusta prácticamente al formato de la cámara, se abre la propia representación del paisaje aprovechando toda la superficie que el medio fotográfico, en este caso, tiene destinado para él. El formato de la ventana y el formato de la cámara establecerán, a través de este doble encuadre, la cantidad de paisaje que será visible.

El punto de vista desde donde fotografiar, también viene, en cierta manera, dado. No es el fotógrafo el que escoge el lugar desde donde fotografía, sino la situación estratégica de la caseta, obedeciendo a las necesidades de la caza. La imagen se realizará desde el interior de la caseta, normalmente situadas en alto, ajustando el encuadre a la mayor superficie posible de ventana y de manera frontal a la abertura principal.

De esta manera se establece un recorrido desde las 21 casetas que se ubican como pequeños puntos anclados en el paisaje, registrando el terreno del lugar a partir de tres naturalezas distintas: el campo, el borde del bosque y el bosque. Una especie de topografía del terreno a través de esos puntos de observación. Pero ese recorrido tiene un fin muy concreto; las casetas están situadas en puntos estratégicos según una finalidad: ver y no ser vistos.

PUNTO DE VISTA

Existe un recorrido. Una línea que une unos puntos concretos en el mapa. El emplazamiento de la caseta viene dado por unas imposiciones que provienen del propio paisaje y su transcurrir. La disposición de estas “cajas de madera” no es arbitraria, responde al viento, a los árboles, a los ríos, a los altos, a los valles, a los campos plantados, a las casas de los humanos, a la luna... en definitiva, a la vida de una geografía en continua transformación. Y este existir de la naturaleza es, al mismo tiempo, el encargado (aperador) de determinar el recorrido de los animales; sus escondites, sus caminos, sus lugares de comida, de caza, de descanso, de sueño...

Las casetas de aguarde están situadas en aquellos lugares en los que, los cazadores, no sean principalmente, ni vistos, ni olidos por los animales. Así que su emplazamiento está muy ligado a las direcciones en las que sopla el viento

y a los elementos de la naturaleza que rodean su posición. Al mismo tiempo tienen que situarse en espacios de visión, los lugares por donde transitan los animales o se alimenten pero, sobre todo, donde sean fácilmente vistos, fácilmente observados a través del visor del arma para así ser más fácilmente disparados y más fácilmente retirados del lugar. La muerte es, sin duda, otro componente, otro apoderado para estos emplazamientos.

De esta manera, el punto de vista de estas imágenes viene dado. Está determinado por el viento, por la topografía del lugar, por el trayecto de los animales y por la capacidad de mirar mejor. Al fin y al cabo, un punto de vista elevado en la mayor parte de los casos, situado por encima de los caminos o a la altura de los árboles. Las copas más frondosas de los árboles han sido mis mejores vecinas.



Mapa de la situación de las casetas dentro del coto de Walterschen, Westerwald. Alemania.

No responde, por tanto, a un punto de vista deseado, a la voluntad de introducir en la imagen este elemento o seleccionar aquella porción de naturaleza anhelada. No se acerca a la imaginación del lugar o a una narrativa estética. No pretende ese instante único o un acontecimiento codiciado. El punto de vista viene marcado por las líneas de un eje,

vertical en la altura de la caseta y horizontal en la geografía sin límite. Delante, se dibujan unos signos figurados, que se despliegan sobre el plano ficticio de la ventana. Fotografiar desde ese punto no es más que una modulación del hilo del paisaje que se encuentra condicionado por la caza. Nada más. No hay elección.

Mapas de la región y del coto de Walterschen, Westerwald. Alemania





LA ESTRUCTURA DEL ESCONDITE (KANZEL)

Características:

Caseta de aguardo, torreta de espera o de vigilancia.

Estructura para el refugio y la observación.

Cuenta con elementos básicos.

Integración con el entorno natural o ecosistema.

En Alemania son construidas principalmente en madera pero pueden fabricarse también en metal.

Construcciones principalmente en alto (dependiendo de las necesidades de caza). Normalmente a unos 5m de altura.

Las torretas más altas pueden presentar una forma piramidal para minimizar la oscilación creada por el viento.

La cabina de las casetas estándar suele tener aproximadamente 125 x 125 x 200 cm.

Existen cabinas más grandes para la pernoctación (Schlafkanzel). Las medidas aproximadas son de 125 x 215 x 200 cm

La forma, tamaño y número de ventanas varía según el tipo de caseta.

Suelen ser construidas por los guardas forestales o los propios cazadores pero también pueden comprarse prefabricadas.



Las casetas de cazadores son espacios de incertidumbre. Pequeñas cajas de madera que encierran las expectativas de ver, de desear, de encontrar y principalmente, de obtener. Una estructura en cuyo interior se aprisionan silenciosas horas de espera y soledad. Pero es una espera reconfortante, intencionada, donde el paso del tiempo es un gesto de intimidad. Y es una soledad que, sin embargo, regala una sólida identidad de uno mismo.

Existe una característica peculiar en la estructura de la caseta. Es una arquitectura construida en alto, por lo tanto, el punto de vista, la observación del paisaje, es elevado. Las casetas en realidad son torres desde donde se vigilan los movimientos y la presencia de los animales que por allí transitan. En ocasiones se aprovecha el desnivel geográfico, en otras, se construyen básicas configuraciones de maderas que zigzaguean hacia el cubículo que corona la

estructura. Desde allí arriba se domina la visión del paisaje al mismo tiempo que se encubre la presencia. La observación desde lo alto otorga un cierto poder y más aun cuando desde ese punto de vista, uno se hace dueño de la vida de los otros. No obstante, si se deja de lado la prepotencia de nuestro ser y nuestro ansia de sometimiento, en el fondo se termina por reconocer que la presencia de la naturaleza, aunque sea recortada por esa ventana informe, se impone hasta tal punto, que hasta el refugio se torna frágil.

La arquitectura aprisiona en su espacio esa incertidumbre de la espera. La sensación que produce la cavidad construida por unas maderas, más o menos mal ensambladas, es de estrechez, de confinamiento. El interior angosto ofrece la angustia del encierro al mismo tiempo que la conciliación del cobijo. En la mayoría de ellas no se pretende el estar de pie, la sensación de pequeñez hace que instintivamente se busque el asiento para la observación. Desde un rincón

más reducido, el espacio del rededor acerca, de manera imaginaria, hacia una sensación de amplitud ficticia. Desde ese punto de vista se observa, a través de la estructura de la ventana, a través del orificio, la disposición del paisaje.

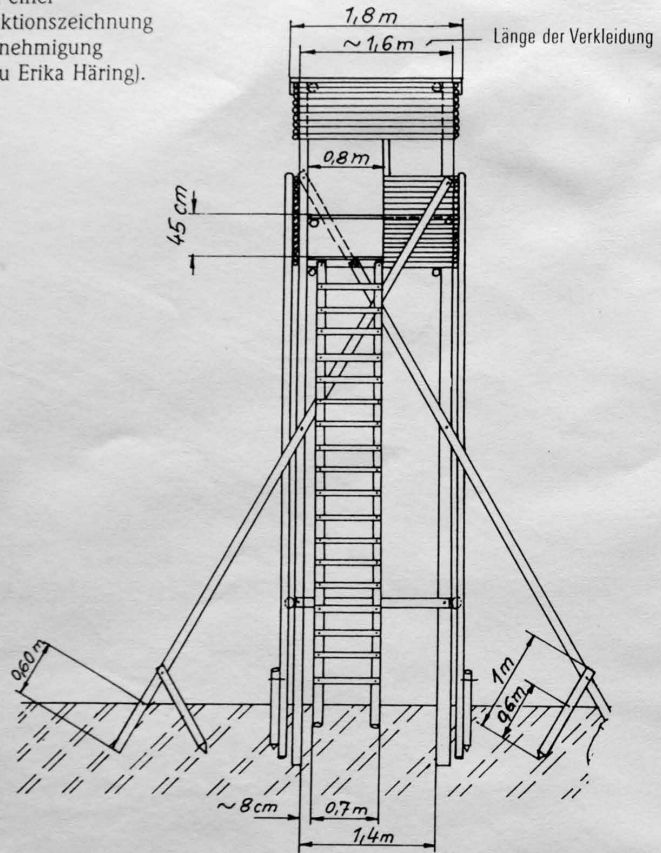
En realidad es la ventana por donde se escapa el espacio encerrado. O quizá es a la inversa, a través de la ventana, se introduce todo el paisaje hacia el interior de la caseta, hacia nuestro interior más profundo. Como si de una *camera obscura* se tratara. La caja de la caseta como estructura fotográfica en cuyo interior se proyecta la realidad que se encuentra frente a ella. Y un orificio, la ventana, que sirve como límite franqueable, una diminuta frontera entre lo externo y su proyección. El paisaje encerrado en ese habitáculo casi cuadrado y oscuro. La luz proviene siempre del exterior, las casetas no tienen luz, son estructuras en sombra.

Sin embargo, en este caso, es el observador el que actúa como superficie sensible donde fijar esa imagen procedente del exterior. Es en el observador y su existencia en ese espacio, su mirada, su mente, su sensibilidad, su inconsciencia, su memoria, donde se fijan uno a uno, a través de los rayos proyectados

por la naturaleza que se extiende ante él, donde se afianza esa porción de paisaje. Quizá no se es consciente que esa panorámica recortada que se observa a través del marco de la ventana, permanecerá adherida indefinidamente a los sentidos y a las sensaciones para reencontrarse con uno mismo.

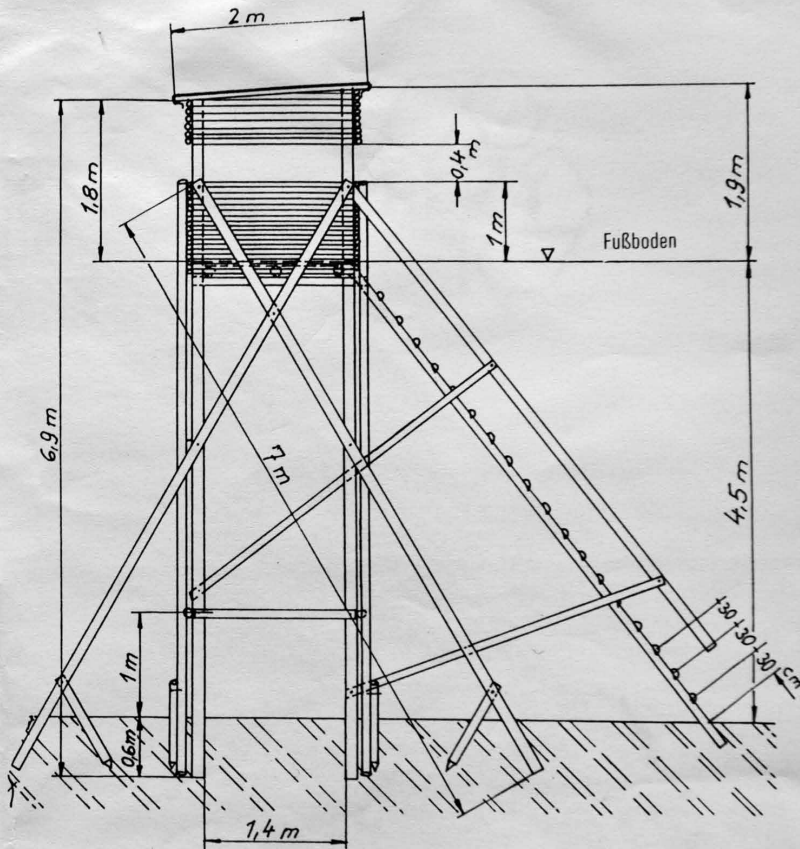


Beispiel einer
Konstruktionszeichnung
(mit Genehmigung
von Frau Erika Häring).



Material für einen Hochsitz (Kanzel):

- 2 Stangen \varnothing 12 cm x 7,00 m für Ständer hinten
- 2 Stangen \varnothing 12 cm x 6,90 m für Ständer vorne
- 2 Stangen \varnothing 9 cm x 6,00 m für Leiterholme
- 1 Stangen \varnothing 7 cm x 6,00 m für Handlauf
- 1 Stangen \varnothing 7 cm x 4,00 m für Handlauf Abstrebung
- 1 Stangen \varnothing 7 cm x 3,50 m für Handlauf Abstrebung
- 5 Stangen \varnothing 9 cm x 1,60 m für Querhölzer, Fußboden
- 4 Stangen \varnothing 7 cm x 1,60 m für Verbindung, 1 m über dem Boden
- 8 Stangen \varnothing 10 cm x 7,00 m für Streben



- 2 Stangen \varnothing 8 cm x 2,00 m für Dachauflage
- 8 Stangen \varnothing 8 cm x 1,00 m für Heringe
- 2 Stangen \varnothing 7 cm x 1,60 m für Sitzbankauflage
- 18 Stangen \varnothing 7 cm x 0,70 m für Sprossen

Wände: 5,40 x 1,40 m (aus 4 cm Rundhölzer)
 Fußboden: 1,60 x 1,60 m (aus 2,5 cm Brettern)
 Dachabdeckung: 2,00 x 1,80 m (aus 2 cm Schalbrettern)
 Nägel: $\frac{1}{2}$ kg 100er, $\frac{1}{2}$ kg 120er, 1 kg 180er, Pappnägeln, verzinkt
 Dachpappe: 8 laufende M. 500er

MIRAR. OIR. ESPERAR

Situarse en el bosque, rodeado de esos árboles de troncos interminables o de esos prados de verdes infinitos es, ya de por sí, una experiencia que requiere una sensorialidad plena. La espera dentro de la caseta, nos sumerge en una especie de meditación activa. Saber que podemos permanecer allí hasta que nuestro impulso más interno nos libere de ese estado de sometimiento a nuestra existencia más sosegada, hace que la relación que establecemos con cada cosa que miramos, con cada objeto que nos rodea o con cada sonido que atendemos, alcance una presencia casi ascética (mística). En ese estado, la existencia de cualquier sensación lejana o la apariencia de las más nimias cosas, se vuelve protagonista de pequeñas filosofías elementales. En ese instante nos preguntamos sobre nosotros mismos, sobre nuestra relación con la naturaleza, sobre nuestro vínculo con los otros, sobre el tiempo y sobre mil cuestiones inesperadas más. La mente comienza

entonces, recorridos sorprendentes sobre los que ya no existe ningún tipo de posesión. Una especie de nudo (dibujado por las líneas de ese recorrido mental), en apariencia caótico pero con una presencia ordenada en sí misma, por su sola existencia.

MIRAR

La razón de ese lugar, en ese momento, se debe a nuestra mirada que se asoma al otro lado de la ventana frontal de la caseta. Allí se extiende un mundo que se escapa a nosotros, inmenso, poderoso, imponente, a pesar de estar recortado por los márgenes del orificio. Aunque sean los campos labrados los que estamos observando, dentro del cubículo de la caseta, el paisaje se promulga aun más misterioso. La mirada comienza a recorrer, esta vez con más detenimiento, todo lo que se encuentra encerrado dentro los límites de la ventana e imagina lo que queda fuera de ella. Reconstruye cada forma, cada movimiento que se escapa al ojo por permanecer fuera de ese

marco. Las dinámicas de lo que existe dentro del encuadre tienen su continuidad en la realidad que permanece fuera. Ese proceso que reúne reconstrucción e imaginación, es una especie de experiencia de la libertad, una fuente inagotable de observaciones y ensoñaciones.

La mirada recorre, un valle que se pierde detrás de unas nubes, un camino que atraviesa no se sabe dónde, unos matojos que esconden algún animal, unas hojas que crean eléctricos movimientos desde la copa de un árbol vecino, una rama que casi se introduce por la ventana, el borde del bosque que dibuja un ángulo casi exacto, un montículo que diseña un volumen, una piedra, la tierra, el agua, una comarca determinada de una porción del mundo ante nosotros. Pero lo que más impresiona es observar las pequeñas porciones de los interminables troncos de coníferas, abedules, abetos y robles, recortados por los límites, casi hirientes, de una ventana que, sin embargo, nos impulsa a ellos. Desde nuestro punto de visión, no

podemos saber ni dónde comienzan, ni cómo será su última aguja pero nuestra imaginación se pierde entre las líneas verticales que dibujan la espesura del bosque. Es en ese deambular de la mirada, que nos damos cuenta que peregrinamos en el filo de nuestros deseos, con la cabeza llena de imágenes.

OIR

En estado de quietud y soledad el sonido adquiere una presencia casi física. Me refiero más a un estado de silencio que, sin embargo, en la condición de inmovilidad se vuelve sonido. En el interior de la caseta, durante la espera o la estancia en sí, los sonidos de la naturaleza empiezan a desvelarse poco a poco. Estos sonidos se infiltran en el silencio sin alcanzar perturbarlo. Primero el cantar de un pájaro, luego el murmullo del viento, después el rumor de unos golpes contra la madera, el afelpado chasquido de unas pisadas... Nos asomamos más a la ventana, agudizamos la mirada para intentar localizar qué originó esa vibra-

ción sonora. La necesidad de ver, de retener en imágenes para hacer existente lo que incluso es invisible. Esa necesidad nos viene de nuestra vida diaria, de la tecnicidad que nos rodea, de las exigencias de rendimiento, de la urgencia de disponibilidad absoluta, del consumo de experiencias amalgamadas, de querer siempre ver, engullir a través de nuestra mirada cada una de las percepciones de las que nos hacemos conscientes, dejando atrás nuestros otros sentidos. O quizá es a la inversa y sólo somos conscientes de aquellas experiencias que podamos mirar o representar en imágenes. La existencia de lo que vemos se consolida con la mirada y ésta ejerce su papel totalitario en nuestras experiencias sensitivas.

Pero en la naturaleza, en el bosque, en el interior de la caseta, nos acomodamos a ese estado de sosiego, de simplemente estar y existir en ese lugar, de recibir lo que incluso, nos es desconocido y, sobre todo, de no ver la causa que entretiene nuestros oídos. Simplemente

escuchamos evadiéndonos de la comprensión. Nos sumergimos en una travesía por el silencio, disfrutando de cada sonido ambiental. Es escuchar al mundo, como si la naturaleza hubiera adquirido un carácter y una inteligencia. Ese silencio resuena como la firma del lugar ante nosotros, como una sustancia casi tangible. Unido entonces a la belleza del paisaje que miramos al otro lado de la ventana, el silencio se convierte en un camino que lleva hacia el yo, un momento de suspensión en el tiempo, un sentimiento de existir despojado, una exploración sutil de un universo sonoro que empuja hacia una especie de recogimiento personal. Es entonces cuando nos damos cuenta que el paisaje no sólo está conformado por lo que el hombre ve, sino también por lo que el hombre oye.

ESPERAR

A las casetas de aguardo los cazadores acuden principalmente para cazar a los animales desde esos puntos pero también, para observar simplemente, ob-

servar desde el refugio los misterios del bosque y así saber encontrar mejor a los animales cuando pretenden cazarlos. Una mejor comprensión de la naturaleza hace que se sea más eficiente en el momento de mirar, encontrar y disparar.

Para aprender y posteriormente comprender, hace falta esperar. La caseta es un pequeño y austero templo de la espera. La observación (tanto exterior como interior) es, en realidad, el intervalo que acontece mientras se espera a que aparezca el animal buscado. Sin embargo, al principio no se es consciente que, precisamente, todo lo que acontece durante esa espera, tiene más relevancia y profundidad de lo que se imagina.

La espera comienza siendo un estado de incertidumbre. ¿Cuánto tiempo se debe esperar? o mejor, ¿cuánto se quiere esperar en ese lugar? ¿En qué entretenerse durante ese tiempo sin distraerse del objetivo final? ¿Cómo no perderse en las múltiples divagaciones que se disparan sin ningún orden y mantenerse, no obs-

tante, concentrado en lo que se observa al otro lado de la ventana? Y así, se comienza a ahondar en una espiral de rodeos mentales, sin fijar, sin intención, sin permanecer, que, de manera inconsciente, empuja hacia un estado de quietud, en el que comenzamos a disfrutar de ese tiempo y de ese lugar. La espera es un método tranquilo de reencantamiento del tiempo y del espacio.

A veces la espera se hace aburrida debido a la monotonía de lo que tenemos ante nosotros: el mismo paisaje encerrado. O quizá, porque no se consigue despojarse de las preocupaciones ordinarias que nos persiguen hasta ese refugio destartado y frío. También el ansia de encontrar el trofeo de la caza que no aparece empuja a la impaciencia. Pero a veces, en ese aburrimiento se puede encontrar una especie de goce sostenido por esa calma provisional, lejos del frenesí de nuestra contemporaneidad. En ese momento nos hacemos propietarios de nuestras horas y todo sentimiento de duración se evapora. Nos sumergimos

en lo más esencial del paisaje, como si de un cuadro se tratara. Degustamos cada detalle que descubrimos con el asombro de la novedad. Nos evadimos incluso de nuestra propia presencia física porque en ese instante, hemos hecho ese paisaje nuestro. En ese momento, el paisaje envuelve todas las cosas y nos incita a no olvidar la importancia de la mirada propia.

LA ESTRUCTURA DEL LÍMITE

En el encierro de la caseta, la única escapatoria se concentra en los márgenes internos de la ventana que se encuentra justo delante (algunas veces hay ventanas laterales que animan aun más el ansia de evadirse con la mirada). Es curioso que el punto de escape sea, precisamente, un espacio encerrado. La ventana encuadra el paisaje que se observa desde la espera o la búsqueda, como un modo de experimentar el mundo, desde el interior del refugio, franqueándola únicamente por el ojo, entre el espacio del observador y el de lo

observado. En uno de sus cuadernos de notas, Leonardo Da Vinci utiliza la figura de la ventana como metáfora del ojo y su relación con el alma: “El ojo, la ventana del alma —dice—, es el principal medio a través del cual el sentido central puede apreciar de forma más completa y abundante las infinitas obras de la naturaleza”. La ventana a la que se dirige la mirada marca una separación entre el espacio interior desde donde se observa y el espacio exterior que proyecta el paisaje y la luz. Funciona, en ese sentido, como posibilidad de penetración y a la vez de lontananza, es decir, como forma de apertura e invitación a la mirada, al mismo tiempo que de cierre. Es el marco, a la vez cercano y distante, donde el deseo espera la epifanía de su cometido. La búsqueda del interior parece progresar con la indagación del exterior. Se trata de una especie de comprobación de la interioridad que, además de deleitarse ante el espectáculo que ofrece el paisaje ante nosotros, descubre allí aspectos de la realidad que de otra forma permanecerían velados. La mirada

se torna entonces subjetiva, al mismo tiempo que se objetiviza la naturaleza ante nosotros.

La mirada recorre, dentro del marco de la ventana, cada elemento recortado por ésta. En muchos casos, consciente de querer encontrar un movimiento, una oscilación tras la cual parezca surgir algún animal, como si de un tesoro se tratara. Pero en otros, simplemente deleitándose con un contraste de luz o con una forma, con un color que nos sorprenda, con las líneas que dibujan los árboles, o con una vibración que despierte nuestra curiosidad. Y así, las líneas de nuestra mirada dibujan la superficie dentro del marco, creando garabatos de miles de itinerarios, en apariencia caóticos, que se consagran en puntos que describen el la insistencia de nuestra atención. La mirada vuelve, retorna hacia algunos puntos muy concretos, compuestos por elementos concretos, constituidos por naturalezas concretas, como si de un regreso fiel e inevitable se tratara.

Dentro de los márgenes de la ventana se crean miles de composiciones posibles, muchas de las cuales, se escapan a nuestra consciencia. La realidad que se encuentra en el exterior, se establece dentro del encuadre designado por el marco y dentro de esos límites se crea una realidad nueva donde nuestra mirada fluye con menos libertad de la que se piensa. Solo queda, entonces, un retorno a una experiencia eminentemente estética, en la que la mirada a través de la ventana pasa de ser una actitud de contemplación pasiva a una técnica de observación consciente y activa, que además de volver explícito el punto de vista, hace de ese punto un lugar de experimentación.

Un elemento eminentemente arquitectural, como es la ventana, ocupa el lugar de la mirada. El “rectángulo de ángulos rectos” define un marco y, al mismo tiempo, un extracto de la realidad a registrar. La ventana de la caseta responde, en la mayoría de los casos, a una estructura alargada o, dicho de

otro modo, a un formato panorámico. Es evidente su cometido: poder ver mejor a los animales que se acerquen pero sobre todo, poder dispararles mejor. De este modo el paisaje se presenta en un formato alargado hacia lo horizontal. Sin necesidad del giro de nuestra cabeza, simplemente el movimiento de nuestro ojo, que recorre el paisaje, es suficiente para el acecho.

Sin embargo, en la serie de imágenes que componen este trabajo, hay un doble encuadre. Por una parte, lo que el límite de la ventana deja ver: el paisaje al otro lado, encerrado por el formato alargado del marco, por otra, el entorno desde el que se fotografía, encuadrando nuevamente ese paisaje pero también parte del entorno desde el que se observa. En algunos casos, el formato de la ventana se ajusta al de la cámara. En ese caso, el paisaje inunda la superficie de la imagen, lo aborda desde sus márgenes. En otros, el paisaje permanece recortado por la extensión de lo panorámico, dejando los márgenes oscuros del

interior de la caseta que disciernen con el formato de la cámara y creando un nuevo marco, casi sin información, en el misterio de la oscuridad que retiene al que observa. Los diferentes formatos, el de la cámara y el de la ventana, se encajan o se distancian entre ellos. Eso provoca en el espectador, que se adentre, o bien en los misterios del paisaje, o en los misterios del interior de la caseta. En cualquier caso, el mismo marco y su naturaleza, a la vez que distancia al espectador respecto de lo observado, lo incluye, hace de él el elemento central: todo se dispone en función de la mirada del que se encuentra ante la ventana, en posición de espectador. En su mirada -que es la nuestra- se origina, el mundo de lo que se ve.

La relación con el paisaje es siempre una emoción antes que una mirada. Cada lugar manifiesta un abanico de sentimientos distintos según el ánimo de las personas que se acercan a él. Cada espacio contiene posteriormente múltiples revelaciones.

David Le Breton, *Elogio del caminar*



DIE KANZELN

Kanzel #01

Kanzel am Kraamerweg



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta al borde del bosque

Dirección del viento: viento proveniente de la derecha

Acceso: parte trasera (bosque)

Trayectoria de los animales: parte trasera (bosque)

Caza: corzos y zorros

Vista: buena vista panorámica

Vista con luna: buena vista con luna llena

Altura: 4m



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta al borde del bosque

Dirección del viento: viento proveniente de la derecha y parte trasera

Acceso: lateral

Trayectoria de los animales: parte delantera y derecha

Caza: corzos y zorros

Altura: 2m

Característica de la caseta: caseta móvil

Cebo: a 30m de la parte delantera

Kanzel #03
Kanzel am Engen Durchlaß



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta al borde del bosque

Dirección del viento: viento proveniente de la derecha

Acceso: parte trasera

Trayectoria de los animales: desde la parte delantera del bosque hacia la derecha hacia el campo

Caza: corzos y zorros

Altura: 4m

Cebo: en el bosque a 20m de la parte delantera



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta al borde del bosque

Dirección del viento: viento proveniente de la derecha

Acceso: lateral

Trayectoria de los animales: parte trasera derecha hacia el campo

Caza: corzos y zorros (por el camino)

Altura: 2m

Kanzel #05
Kanzel an den Obsrgärten



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta de campo

Dirección del viento: viento trasera

Acceso: lateral

Trayectoria de los animales: parte delantera derecha hacia el bosque

Caza: corzos, zorros (desde el borde del bosque hacia la caseta), palomas

Vista: vista panorámica

Altura: 3m

Característica de la caseta: caseta móvil



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta al borde del bosque

Dirección del viento: viento proveniente de la parte delantera e izquierda

Acceso: parte trasera

Trayectoria de los animales: de izquierda hacia el campo

Caza: jabalíes

Altura: 4m

Característica de la caseta: caseta para pernoctar

Kanzel #07
An der Sauren Wiese



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta de bosque

Dirección del viento: viento
de izquierda

Acceso: lateral

Trayectoria de los animales:
todas las direcciones hacia
el claro

Caza: corzos, zorros , ja-
balíes, tejones, becardas

Altura: 2m

Cebo: a 20m de la parte
delantera izquierda (para
jabalíes)

Característica de la caseta:
caseta para pernoctar



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta al borde del bosque

Dirección del viento: viento proveniente de la izquierda

Acceso: trasero

Trayectoria de los animales: de izquierda y parte delantera

Caza: jabalíes, tejones, becadas

Altura: 4m

Cebo: a 20m de la parte delantera hacia el cortafuego

Kanzel #09
Alte Schlafkanzel



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta de bosque

Dirección del viento: viento proveniente de la parte delantera izquierda

Acceso: trasero

Trayectoria de los animales: parte delantera e izquierda

Caza: jabalíes

Altura: 5m

Cebo: a 30m de la parte delantera (para jabalíes)



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta de bosque

Dirección del viento: viento proveniente de la parte delantera izquierda

Acceso: parte izquierda

Trayectoria de los animales: de la parte delantera e izquierda

Caza: corzos, jabalíes, tejones, zorros

Altura: 4m

Kanzel #11
Gelbe Kanzel



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta al borde del bosque

Dirección del viento: viento proveniente de la parte delantera

Acceso: trasero

Trayectoria de los animales: todas las direcciones

Caza: jabalíes, corzos, tejones

Altura: 4m

Cebo: a 20m de la parte delantera



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta de campo

Dirección del viento: viento proveniente de la parte delantera derecha

Acceso: trasero

Trayectoria de los animales: de la parte delantera izquierda (jabalíes desde el bosque hacia el campo de maíz)

Caza: corzos, jabalíes, palomas, zorros

Altura: 3m

Característica de la caseta: caseta móvil

Kanzel #14
Am Postweg



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta de campo

Dirección del viento: viento proveniente de la parte delantera izquierda

Acceso: trasero

Trayectoria de los animales: parte delantera (sobre todo zorros)

Caza: especialmente zorros, también corzos y palomas

Altura: 4m



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta de campo

Dirección del viento: viento proveniente de la parte delantera izquierda

Acceso: trasero

Trayectoria de los animales: desde la parte trasera (desde los setos hacia el campo)

Caza: corzos

Altura: 3m

Característica de la caseta: caseta móvil

Kanzel #16
Glaskanzel



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta de campo

Dirección del viento: viento
proveniente de la derecha

Acceso: lateral

Trayectoria de los animales:
parte delantera

Caza: zorros, jabalíes (vienen
por el camino), corzos y palo-
mas

Vista: buena vista panorámi-
ca

Altura: 5m

Característica de la caseta:
caseta con techo de cristal



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta de campo

Dirección del viento: viento
proveniente de la derecha

Acceso: lateral

Trayectoria de los animales:
de la parte delantera e izqui-
erda

Caza: corzos, zorros, ja-
balíes, palomas

Altura: 5m

Característica de la caseta:
toma el nombre del propi-
etario del terreno

Kanzel #18
Am Pfaffenhahn



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta al borde del bosque

Dirección del viento: viento proveniente de la izquierda

Acceso: trasero

Trayectoria de los animales: de la parte derecha del bosque

Caza: zorros, jabalíes (menos frecuente)

Altura: 4m



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta al borde del bosque

Dirección del viento: viento proveniente de la izquierda

Acceso: trasero

Trayectoria de los animales: de la derecha hacia el campo por la parte delantera. Los zorros se desplazan por el camino desde la caseta hacia la parte delantera

Caza: corzos, zorros, jabalíes

Altura: 4m

Kanzel #20
Zum Pfaffenhahn



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta de campo

Dirección del viento: viento
proveniente de la derecha

Acceso: lateral

Trayectoria de los animales:
todas las direcciones

Caza: zorros, corzos, palomas

Altura: 2m

Característica de la caseta:
caseta móvil



CARACTERÍSTICAS:

Situación: caseta de campo

Dirección del viento: viento
proveniente de la izquierda y
parte delantera

Acceso: trasero

Trayectoria de los anima-
les: de la parte delantera
(bosque)

Caza: corzos, zorros, palo-
mas

Altura: 6m

Vista con luna: buena vista
con luna llena



DOCUMENTACIÓN TORRES



Torres de vigilancia forestal



Torres de vigilancia de playa



Torres de vigilancia penitenciaria



Torres de aguardo

